Собрание сочинений в трех томах

Лев Кулешов

2

Воспоминания. Режиссура. Драматургия

„Искусство"

ВНИИ киноискусства Госкино СССР
Союз кинематографистов СССР
Всесоюзный государственный институт кинематографии
Центральный государственный архив литературы
и искусства СССР





СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ТРЕХ ТОМАХ



МОСКВА
„ИСКУССТВО"
1988

СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ
В ТРЕХ ТОМАХ

ЛЕВ КУЛЕШОВ

2

ВОСПОМИНАНИЯ
РЕЖИССУРА
ДРАМАТУРГИЯ

МОСКВА
„ИСКУССТВО“
1988

ББК 85.374(2)
К 90

Редколлегия:
Н. Б. Волкова,
Е. С. Громов,
Л. А. Кулиджанов,
А. С. Хохлова,
Р. Н. Юренев
(ответственный редактор)

Составители:
А. С. Хохлова,
Е. С. Хохлова

Комментарии:
Л. А. Зайцевой,
Е. С. Хохловой

К $\frac{4910020000-139}{025(01)-88}$ подписное



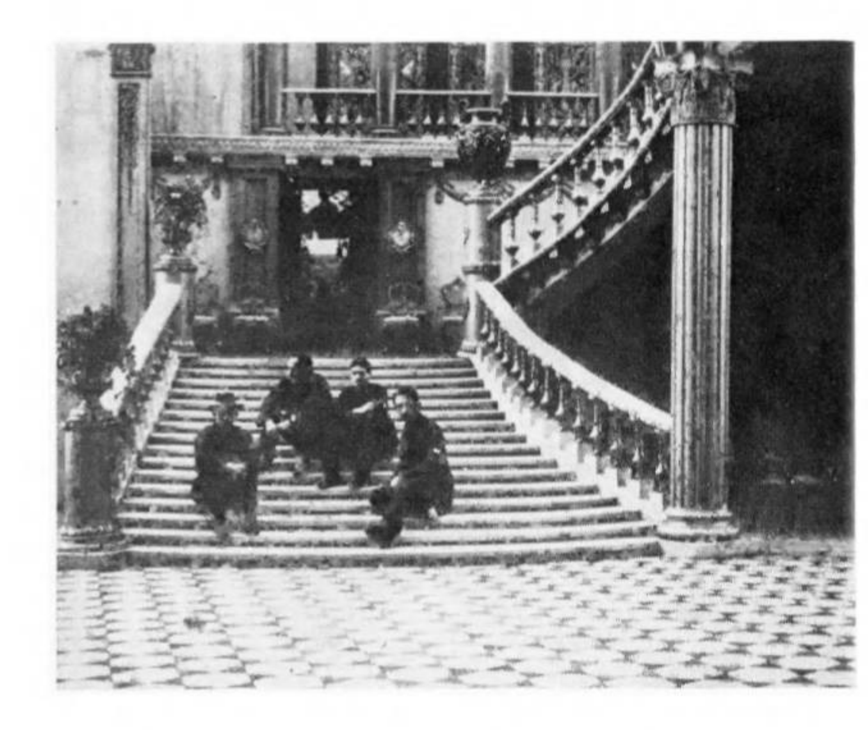


В 1914 году мы переехали из Тамбова в Москву. Я начал готовиться к поступлению в Училище живописи, ваяния и зодчества (по примеру отца) в небольшой студии художников Ефимова, Рогена и Сидамон-Эристова. Мои вкусы в живописи в этот период еще не определились, хотя явно склонялись к импрессионизму.
Вскоре я встретился с новым учителем — Иваном Федоровичем Смирновым. Он многому научил меня в искусстве и в жизни. Привил любовь к классическим мастерам живописи, объяснил, в чем заключается мастерство, научил отличать работы мастеров от несовершенных или любительских, толково и точно объяснил основы композиции. Иван Федорович научил меня рисовать.

Лев Кулешов в юности

Л. Кулешов (справа) в студии Сидамон-Эристова

В кино начал работать параллельно Училищу живописи как художник у «А. Ханжонков и К°» с 1916 года. Работал преимущественно с режиссером Евгением Бауэром. Бауэр был популярным опереточным режиссером и художником, но в дореволюционном русском кинематографе его значение поистине огромно. В отличие от ремесленников «иллюзиона» Бауэр был талантлив и профессионален. Он тщательно репетировал, продумывал мизансцены, различные приемы съемок и великолепно знал освещение. Картины его отличались большими масштабами. Для своего времени Бауэр хорошо монтировал, даже снимал «крупные» планы и панорамы. На картине Бауэра «За счастьем» я работал как художник.



Е. Бауэр (второй слева) в декорации «За счастьем». Энрико — Л. Кулешов



Летом 1919 года Кинокомитет направил меня и оператора Э. Тиссе на съемки на Восточный, колчаковский фронт. После съемки боевых эпизодов под Оренбургом мы с Тиссе довольно подробно сняли уральский тыл — показали следы боев, заводы Златоуста, Екатеринбург, природу Урала, транспорт, становление новой жизни после ухода Колчака. Фильм, смонтированный из отснятого материала, мы назвали «Урал».

В 1919 году, вернувшись с фронта, я начал в качестве гостя посещать Киношколу...

Я в школу пришел не только как художник и начинающий режиссер русского кино, но и как уже достаточно опытный режиссер документальной советской кинематографии.

Л. Кулешов (первый слева) и Э. Тиссе (второй справа) на Урале

«На Красном фронте»

Наш коллектив сделал в двадцатых годах три профессиональные картины на 3-й и 1-й кинофабриках Совкино. Это были фильмы «Приключения мистера Веста в стране большевиков» — 1923—1924 г., «Луч смерти» — 1924 г. и «По закону» — 1926 г. Фильмы снимались на еще нищенских студиях, в невероятно трудных условиях, но они ни в чем не уступали лучшей зарубежной продукции, а во многом превосходили ее. Главное, эти фильмы раз навсегда покончили с «салонно-психологической» кинематографией и прочно утвердили монтаж как основное и специфическое средство художественной выразительности в кинематографе.



«Мистер Вест».
Вест — П. Подобед, графиня — А. Хохлова

«По закону».
Дейнин — В. Фогель



«По закону».
Съемочный момент

Задачей картины «Ваша знакомая» является опыт создания фильма на бытовом современном материале. Хотелось дать вещь не только построенную на сюжете, но, главным образом, работающую деталями, вещами, внешне незначительными проявлениями бытовых процессов. Картина особо интересна тем, что она выразительно подает работу Хохловой, исполняющей главную роль и до сих пор имевшей мало возможностей показать полностью все особенности своей игры, столь характерной для всей нашей школы.
В картине впервые выступил в кино в качестве оформителя А. М. Родченко, чья работа, соединенная с тщательной съемкой оператора К. Кузнецова, безусловно дала много нового, еще не испробованного и не отложившегося в старой кинематографии.



Л. Кулешов на съемках фильма «Ваша знакомая»

Ю. Васильчиков и А. Хохлова в фильме «Ваша знакомая»



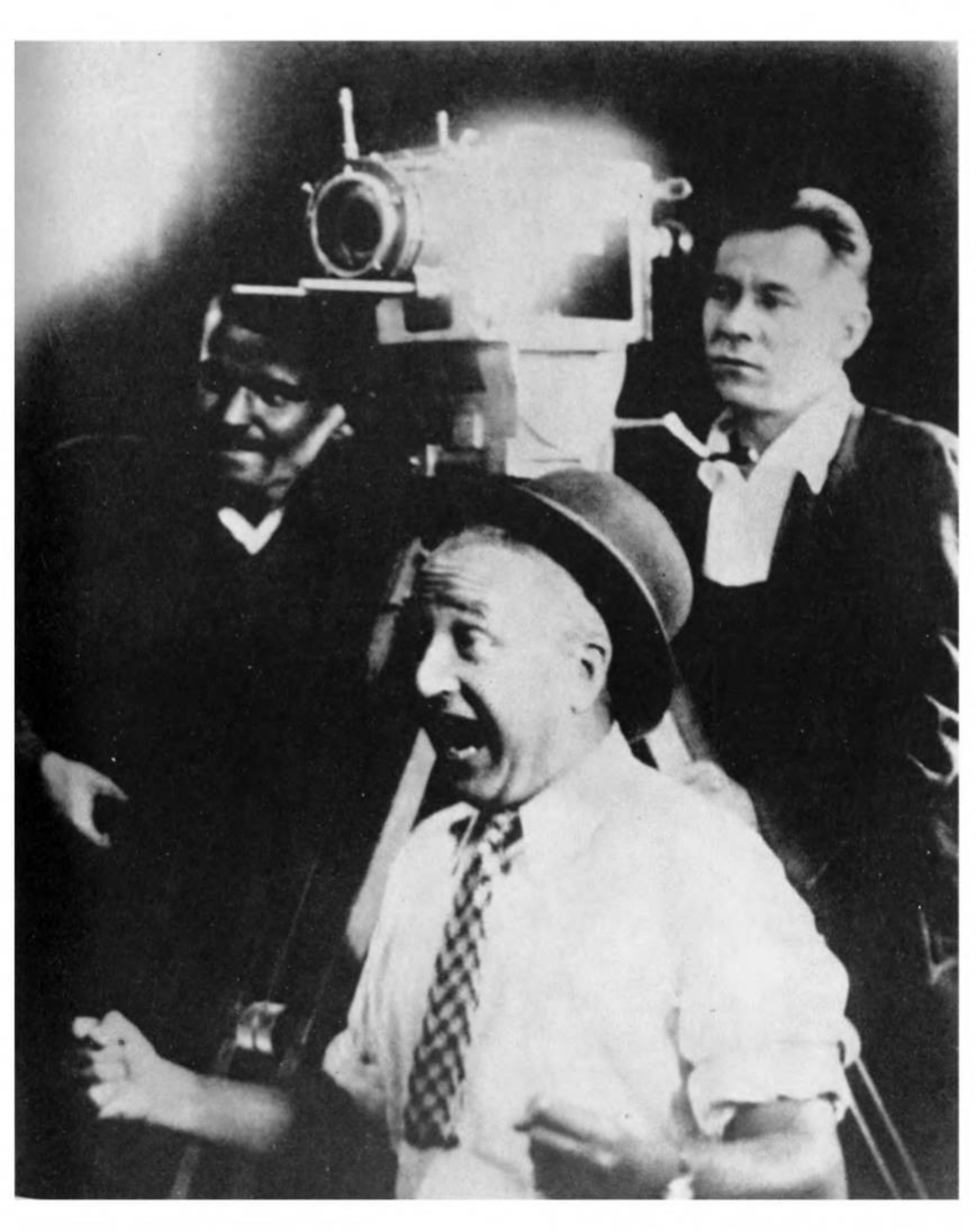
Меня настойчиво приглашала на службу кинофабрика «Русь». Найти работу во время нэпа оказалось трудно. И я согласился, как соглашается девушка выйти замуж за нелюбимого, но богатого.
Так я и снял «Веселую канарейку». Делая этот фильм с пустым сердцем, я не мог, однако, забыть своего режиссерского умения и легко добился внешнего «блеска». Кассовый успех у фильма был очень большой, я перестал нуждаться, но худшей прессы, чем «Веселая канарейка», не знала ни одна моя картина.
За «Веселой канарейкой» последовал фильм «Два-Бульди-Два», который пресса разругала.

«Два-Бульди-Два». Съемочная группа

«Веселая канарейка». Факир — В. Пудовкин

Л. Оболенский, Н. Баталов, Л. Кулешов. 1933

«Горизонт».
Горизонт — Н. Баталов, Рози — Е. Кузьмина



Л. Кулешов и К. Кузнецов
на съемках фильма «Великий утешитель»

В картине «Сибиряки» рядом с отличными взрослыми актерами Д. Орловым, Д. Сагалом, Т. Альцевой, А. Хохловой и Г. Милляром главными действующими лицами были дети. Эта первая работа с детьми оказалась для меня очень интересной. Проходила она так: мы рассказывали детям содержание сцен, а разыгрывали они их сами, своими словами. Получалось удивительно свежо и естественно, и текст звучал только лучше и правдивее.

Для «Сибиряков» был сделан подробный сценарий с зарисованными кадрами, была уточнена и усовершенствована графическая запись звука.

Очень интересно в картине прошла работа на натуре с оператором и звукооператором. Мы все снимали синхронно и получили поразительные по красоте живые голоса природы.



«Сибиряки»

«Сибиряки». Учитель — А. Файт



«Мы с Урала»



В. Ханжонкова поздравляет Л. Кулешова с шестидесятилетием

Меня называют патриархом, и это слово уже перестало звучать как шутка, потому что если я не совсем патриарх, то безусловно старец, на глазах которого родилась и выросла славная советская кинематография.

Не скрою, что мне тогда, как и позднее, пришлось пережить много горьких минут, часов, дней. Но я познал и настоящее счастье — я видел рождение новых людей, новых талантов — новой революционной советской кинематографии.



Л. Кулешов выступает на открытии памятника на могиле С. М. Эйзенштейна

Речь на открытии памятника С. М. Эйзенштейну на Новодевичьем кладбище

Товарищи, я знал Эйзенштейна давно. Мы работали вместе в кинематографе. Здесь много сказали о том, как Эйзенштейн велик, о его значении для молодежи и для мировой кинематографической и обще культуры.

Я выступаю здесь от ВГИКа, но это не только так, потому что я не могу о нем не говорить и как о личном друге. Он даже умер за письмом ко мне.

Он был действительно великий человек, он был гений. Я хочу подчеркнуть особое его свойство — ни у кого не было такого доброго сердца. Он не берег своего сердца, он растрачивал его, растрачивал в работе, растрачивал студентам, растрачивал на тех, в кого верил и кт не подвел его.

Мы семнадцать лет ходили на это место, иногда плакали, иногда нет, иногда просто сидели здесь на скамеечке, опустив голову. Семнадцать лет ждали этого дорогого нам и нужного надгробия!

Потому что некоторые из нас не умеют ценить дорогие нам сердца. Нужно научиться ценить настоящих работников, научиться любить людей, на этом кладбище есть еще много могил тех, чьи сердца не смогли сберечь. Пылающее сердце должно быть прежде всего у тех, кто учит студентов. Ибо каждый студент должен быть человеком также с большим и добрым сердцем. Они должны отдавать свое сердце народу в своих фильмах, любить народ, служить ему так, как это делал Эйзенштейн всю свою жизнь.

До свидания, Сергей Михайлович!

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ВТОРОЙ

1 50 лет в кино

Памяти
Сергея Михайловича
Эйзенштейна

50 лет в кино

Тамбов

На высоком берегу, над рекой Цной, стоит город Тамбов. Тот самый Тамбов, который «на карте генеральной кружком означен не всегда».

Обыкновенный для царского времени губернский город центральной России — помещичий, черноземный, в фруктовых садах, с Большой и Дворянской улицами в центре и с Сюсюкиной — на окраине. (Говорили, что здесь был дом с красным фонарем на воротах,— не знаю, не видел.) Были в нем мужская и женская гимназии, институт благородных девиц, духовная семинария и несколько училищ, в том числе реальное.

По вечерам почти каждый из мальчиков и девочек в силу многолетней традиции отправлялся непрерывно фланировать на Большую улицу по короткому участку мимо женской гимназии, музыкального и реального училищ. Большая — главная улица города — была наполовину замощена булыжником, а вторая половина, параллельная мощеной, представляла собой черноземную целину. Какая пыль стояла над ней в жаркие летние дни и какая непролазная грязь в дождливые! А нам, молодежи, необходимо было ходить без калош, ибо этого требовали неписаные законы «хорошего тона». По существу, в дождь ходить по Тамбову можно было исключительно в высоких сапогах, но в те дни глубокой молодости мы ухитрялись гулять только в ботинках.

В городе были собор, монастырь, несколько церквей, кирка, костел, синагога.

Было два синематографа: «Иллюзион» и «Модерн», последний принадлежал г-ну Фрицу Лантревицу, предпринимателю и кинооператору.

По субботам (в другие дни не разрешалось) оба синематографа (в особенности «Модерн») наполнялись учащейся молодежью — удовольствие посещения «Модерна» для нас заключалось в смотрении картины и в гулянии с гимназистками по фойе перед сеансом.

Картины показывались русские с участием королей экрана — Холодной, Каралли, Максимова, Мозжухина. Показывались также «грандиозные» исторические постановки — «1812 год», «Оборона Севастополя». Нынче я думаю, что на молодежь эти фильмы производили сильное впечатление кажущейся правдивостью.

Из заграничных картин шли шведские с Астой Нильсен и Гаррисоном и итальянские, из которых особо запомнилась «Кабирия» с силачом Мацистом.

Почти в каждой программе давали видовую картину, а потом комическую с нашим любимцем Максом Линдером или Глупышкиным, а иногда и волшебную феерию в красках.

Летом синематограф был в городском саду, под открытым небом. Картины проецировались на полотняный экран. Мы смотрели фильмы «с обратной стороны» — так было труднее читать надписи, зато билеты на эти места стоили дешево.

В колонном зале Дворянского собрания изредка давали концерты столичные знаменитости — Плевицкая, Лабинский, Вяльцева, даже Нежданова, Собинов и Шаляпин. На эти концерты мы попадали чрезвычайно редко, некоторые из них гимназистам запрещали посещать, а на другие часто не хватало денег.

Был и театр — это был огромный деревянный сарай. В театр каждый год приезжала новая труппа. Помню, что в один из сезонов самым любимым нашим актером был Юрий Тарич, блиставший своим комедийным талантом (впоследствии известный кинорежиссер). Мы по нескольку раз смотрели «Разбойников», «Недоросль», «Хорошо сшитый фрак». На «Живой труп», «Ревность», «На дне» и ряд других пьес учащиеся не допускались.

Один из артистов, игравший в Тамбовском театре, старик Панормов-Сокольский, демонстрировал и говорящее кино: на экране синематографа «Иллюзион» показывалось немое изображение, а сам артист за экраном синхронно изображению произносил текст из «Записок сумасшедшего» Гоголя.

«Матушка, пожалей своего больного сына!» — гремел специфический театральный голос Панормова-Сокольского (синхронизация была довольно совершенной).

Сверх программы можно было посмотреть приход поезда, «художественно» оформленный, вероятно, одними из первых в истории кино шумовиками, также восседающими за экраном.

Зимой все ходили на каток, там играл военный духовой оркестр, по большим праздникам пускался фейерверк. Именно на катке происходили знакомства, детские ухаживания, первые робкие любовные признания. Ах, помню я этот каток, помню гимназистку с косами до самых пяток, а я с ней так и не познакомился!

Из городских примечательностей следует упомянуть об иллюминации масляными плошками (они ставились на тротуарных тумбочках по царским дням); о пожарной каланче и великолепных пожарных, выезжающих под непрерывный звон колокола, в сияющих касках, на красных повозках с бочками, запряженных тройками отличных кровных лошадей.

Пожаров я что-то не помню, а тревоги (по главной улице) производились часто. В мороз в 21° вывешивали один черный шар, при по-

жаре — два, три или четыре (в зависимости от района пожара). Я и сейчас отчетливо помню, как мне тогда хотелось быть пожарным!

А потом летчиком... Мне удалось видеть полет авиатора Васильева, сделавшего один круг над тамбовским спортивным полем (оно же выгон для скота) на высоте ста метров и разбившего при посадке свою машину «Блерио» о собор на соседней Базарной площади (ошибся площадями!).

Мне всегда хотелось быть тем, кто производил в данный момент наибольшее впечатление,— гусаром с волочащейся саблей, которого раз в год можно было увидеть на Большой улице, шпагоглотателем в цилиндре и, конечно, учеником морского училища, один из которых приезжал в Тамбов на каникулы (подумать только: матросская бескозырка с золотой надписью и якорями на лентах и широкий черный палаш на поясе!).

Дома считали, что я буду архитектором, но не художником. Я любил рисовать, но делал это хуже, чем мой старший брат. Я все делал хуже старшего брата и был гораздо глупее — может быть, так и было в действительности, а может быть, так уверяли себя и меня родные потому, что мне, младшему, надо было идти в солдаты, а старшему — нет (таков был царский закон).

Но больше всего я хотел быть летчиком: строил летающие модели с резиновым двигателем, даже планер. Но полететь мне так и не удалось. Первый раз я поднялся в воздух только в 1924 году. На съемках «Луча смерти» меня катал на «Авро» пионер парашютного спорта летчик Леонид Григорьевич Минов... (об этом подробнее я расскажу позднее).

В Тамбове было несколько мотоциклов, аэросани, два автомобиля — один еще без рулевой баранки, похожий на пролетку, а другой — красный, открытый «бенц», поражающий своей мощностью (20 сил!) и сияющий начищенной медной аппаратурой. Аэросани просуществовали недолго — известный своей жестокостью черносотенец губернатор Муратов запретил их, так как они напугали губернаторский выезд и лошади понесли. (Кстати, много лет спустя я встретился с господином Муратовым. Он снимался как типаж в массовках киностудии «Межрабпом-Русь». Это был просто жалкий старик.)

Мотоциклы были у богатых гимназистов. Как я им завидовал! Один из этих мотоциклистов-любителей, Можаров, стал конструктором первого советского мотоцикла «ИЖ». В Тамбове я полюбил автомобили и мотоциклы на всю жизнь.

Совершенно особое значение для быта тамбовцев имела река Цна. Город расположен над рекой, на высоком берегу. На другой стороне — обширные заливные луга, плотина, огораживающая деревушку, а за лугами — синяя полоса бесконечного леса.

На набережной стояли хорошие дома, дачи богатых людей и зна-

менитый купеческой роскошью и аляповатостью «дворец» купца-суконщика Асеева с массивной, высокой, покрытой золотой краской чугунной решеткой. С крытого подъезда часто с шипом и треском съезжал красный «бенц» с детьми Асеева, великовозрастными гимназистами и гимназистками (они учились в каждом классе по два года).

К дому Асеева примыкал огромнейший сад, купленный им у одного из монастырей. Помню забор вокруг сада — старинная крепостная стена, по верху которой торчали вмурованные в кирпичи битые бутылки, чтобы никто не лазил воровать фрукты.

Перед домами и дачами шла протоптанная дорожка, по бокам ее над обрывом к реке в некоторых местах были расположены бульварчики. Вечерами по набережной и бульварчикам гуляла простая публика — служащие и рабочие.

Ниже, у самой реки, находилось множество лодочных пристаней и купален. Летом почти весь город был на реке: купались или уплывали на лодках в лес. Думаю, что в Тамбове было не несколько сот, а более тысячи великолепных лодок — плоскодонок и яликов. Наши тамбовские лодочные мастера славились на всю Россию. Богатые люди имели спортивные гички из дорогого полированного дерева. Тамбовцы часто после службы садились с семьями в лодки и проплывали две, три, а то и семь верст по реке к «узкому проливу» со сплошной на всем его протяжении крышей сплетающихся между собой деревьев. У берегов то и дело попадались полузатопленные в воде мореные дубы.

На всю жизнь запомнились проплывы по «узкому проливу». Как сейчас я слышу плеск весел гребца или старшего брата, вижу себя на второй паре весел и отца, непременно сидящего за рулем с «дорожкой» для рыбной ловли. А если опустить руку за борт ялика — то ладонь разрезает набегающую воду, как нос маленького корабля...

Катались по «широкому проливу», по берегам которого стояли огромные, в два-три обхвата, дубы и корабельные сосны.

В лесу по берегу реки стояли избушки, а перед ними по нескольку врытых в землю столиков. Здесь можно было получить самовар, чай, посуду. Хозяин «предприятия» покрывал белой скатертью столик, усаживал гостей, и так за чаепитием в лесу над тихой рекой тамбовцы обыкновенно отдыхали до темноты.

Закуску привозили с собой, а в некоторых избушках помимо кипятка и чая продавали изумительно вкусные жареные пирожки. Клиентам говорилось, что приготовлены они на самом лучшем сливочном масле, но настоящие знатоки этого дела знали, что жарят их в кипящем сале — это был секрет тещи владельца одной из избушек, поэтому так их и называли «тещины пирожки».

Помню название одного из таких лесных ресторанчиков — «Эльдорадо», он помещался на острове того же названия, окаймленном «уз-

ким» и «широким» проливами. Как прекрасна была тамбовская природа на Эльдорадо!

Река стала моей первой жизненной школой. До моего поступления в реальное училище наша семья жила на набережной под обрывом в домике владельца перевоза через реку (такая квартира была дешевой). Навсегда запомнилось то, что я услышал и узнал от перевозчиков, гребцов, обслуживающих прокатные ялики, от профессиональных рыболовов.

Сколько раз я перевозил пассажиров на «ту сторону», сколько послушал крестьянских разговоров (на «той стороне» была деревня), сколько собрал копеек за перевоз для хозяина!

А какое удовольствие ловить на удочку синьгаву (так у нас называли плотву), или с профессиональными рыбаками снимать утром с перемета пудовых сомов с длинными усами, или тихо сидеть в отблеске костра на носу лодки при ночной ловле с острогой, или после удачного лова сетями ужинать с рыбаками ухой или пшенной кашей-сливнухой, приготовленной на костре в большом чугунном котле. Сидишь очень тихо и смирно, слушаешь рыбацкие рассказы и ешь так вкусно, как только можно есть на рыбной ловле или охоте.

В детстве река, а позднее охота научили меня любить русскую природу нежно и восторженно.

Но меня также неудержимо привлекали города, которые были похожи на Тамбов — города большие, столичные. А знал я их по открыткам.

Петербург, Москва, Париж, Нью-Йорк поражали меня четкими линиями улиц, асфальтом и брусчаткой, причудливыми фонарями... А в Тамбове даже на длинной Большой улице тускло горели только две электрические лампочки на прозаических деревянных столбах.

По вечерам тамбовские обыватели любили сидеть на скамеечках около ворот своих домов. Глядели, сплетничали, грызли семечки. По улицам часто проходили торговцы и торговки. Они кричали зазывающе-музыкально: «Сахарное мороженое, сахарное мороженое», или «Ягода малина, ягода...», или «Огурчики зеленые, огурчики...». Зимой торговали большими глыбами льда из реки (для ледников).

Я любил природу, но с детства не любил российскую нищету — соломенные крыши, лапти, грязь, городовых.

Немного о семье. Отец — Владимир Сергеевич был сыном помещика. Мечтал об искусстве и против воли моего деда поступил учиться в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Кончил Училище по классу профессора Прянишникова и пешком — буквально по шпалам — вернулся в имение (дед не дал денег на дорогу). В сосед-

ней деревне отец познакомился с молодой черноокой красавицей, сельской учительницей, воспитанницей сиротского дома, и женился на ней. Это была моя мать, урожденная Шубина — Пелагея Александровна. Но деваться им было некуда, пришлось жить у деда. Дед не любил молодых. В имении деда родился мой старший брат Борис (инженер-электрик, умерший в годы Отечественной войны).

А потом случилась типичная для помещиков того времени беда: дед разорился, не то поручившись за какого-то друга-жулика, не то проигравшись в карты. Имение пошло «с молотка», и мои родители стали нищими. Дед долго умирал в параличе на руках ненавистной ему невестки.

Тут родился я — это, вероятно, была не очень счастливая для родителей новогодняя ночь с тридцать первого на первое января 1899 года.

Вскоре родители мои переселились в Тамбов.

Отец помимо специальности художника знал музыку и недурно играл на рояле. В это время в Тамбове появились одни из первых пишущих машинок — американские «ремингтоны». Считалось, что для работы на них необходимо быть хорошим пианистом. Так мой отец сделался «ремингтонистом» в тамбовской земской управе.

Уже долго спустя после смерти отца (он умер в 1911 году), когда я работал в кинематографии, мать рассказала мне о своем, по ее мнению, скромном — по-моему, большом — подвиге. Дело в том, что мой отец, как старший наследник, должен был выплатить значительную для него сумму, кажется, по завещанию деда, а может быть, по постановлению суда — не помню теперь точных обстоятельств этого дела. Отец сразу заплатить не мог, его жалованья едва хватало на полунищенское существование всей нашей семьи. И вот моя мать, экономя на еде и других самых нужных расходах, в течение нескольких лет выплатила долг отца и сказала ему об этом, только показав расписки.

Рассказывая мне о жизни в этот период, поведала мне мать и такой эпизод. Пришло время заплатить за квартиру, она пришла к домохозяйке с деньгами, среди которых был золотой в пять рублей. Женщины поговорили, мать собралась уходить и, когда начала расплачиваться, была очень растеряна: в приготовленных деньгах золотой монеты не было. Матери пришлось заплатить и этот для нее очень тяжелый долг. Когда через много месяцев домохозяйка умерла, чтобы вынести гроб из квартиры, понадобилось отодвинуть рояль, и тут обнаружилась круглая золотая монета, простоявшая много месяцев на ребре у ножки рояля...

Всю жизнь моя мать прожила для других, никогда этого не показывая. До последних дней она сохранила веселый нрав и светлую добрую простоту.

Позднее отец нашел дополнительный способ добывания денег: он великолепно владел техникой рисунка, а в это время вошли в моду увели-

чения с фотографий. В Тамбове таких специальных фотографий не было, и поэтому отец после службы работал над рисованными увеличениями с фотокарточек.

Каждый портрет он делал недели, а то и месяцы, работая с лупой, как гравер. Его увеличения были виртуозными произведениями рисовального искусства. За такую работу отец получал с заказчика, кажется, рублей двадцать.

Просыпался мой отец очень рано — в пять часов утра — и начинал кормить птиц в клетках. Соловьи, пеночки, зяблики и щеглы отлично пели, а он прилежно за ними ухаживал. Когда я был совсем ребенком, по воскресеньям отец увозил меня на лодке в лес, где он собирал муравьиные яйца для своих певуний. Для этого в муравьиную кучу опускалась бутылка, которая через некоторое время оказывалась наполовину наполненной отличными муравьиными яйцами, принесенными в нее муравьями. Почему они это делали, я до сих пор не знаю.

К половине девятого отец уходил на службу, к пяти возвращался, выпивал рюмку водки, и мы начинали обедать — скромно, без «третьего», мясо бывало не часто. После обеда отец читал еженедельный иллюстрированный журнал «Ниву» или приложения к «Ниве».

«Нива», так же как и река, была моей воспитательницей и наставником.

Сочинения Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Льва и Алексея, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Горбунова, Куприна, Оскара Уайльда, Станюковича — заняли прочное место в моем сознании. Наряду с Николаем Пржевальским, Жюлем Верном, Майн Ридом, Фенимором Купером и Гербертом Уэллсом.

Большинство этих книг было издано как приложение к «Ниве» или журналу для юношества «Вокруг света».

Вечером пили чай; отец немного играл на рояле или садился за выполнение очередного заказа — портрета; мать стряпала, обшивала детей. В девять часов вечера вся семья ложилась спать.

В дни раннего детства у меня была няня, ее звали так же, как мою мать, Пелагеей. Няне было восемьдесят пять лет, она стирала, колола дрова, мыла пол. У нее не было ни одного седого волоса («черна, как смоль») и ни одного испорченного зуба — они только сделались тонкими от времени. Няня была равноправным членом нашей семьи и, в особенности для меня и брата, дорогим и родным человеком. Сколько чудесных народных сказок рассказывала она мне тихими зимними вечерами, сколько поведала о нужде и горе крестьянском. В ее комнатке висела большая олеография знойного города Баку, в котором жил ее сын Иван. Каким загадочным, романтическим, далеким — на самом краю света — казался мне город Баку, и каким экзотическим героем представлялся нянин Иван, добывающий маслянистую, черную, с резким запахом нефть.

Влияние няни на мое формирование было благотворным и значительным.

Возвращаюсь к родителям — как они влияли на мое развитие, как воспитывали. Родители мои настоятельно воспитывали во мне следующие идеалы:

никогда никому не лгать — нет ничего более святого и главного в жизни, чем правда;

всегда любить бедных и помогать им — нет большего горя в жизни, чем бедность;

всегда уважать чужой труд.

Была и еще одна заповедь, только уже специально от матери: не бегать, не драться, не плавать, ибо это так опасно для моего «слабого здоровья». Болел в детстве я действительно много, но, милые матери, не любите своих детей по примеру моей слишком любящей, я сказал бы — неверно любящей, и этим не мешайте детям сделаться смелыми, здоровыми и сильными.

Все ли родительские заповеди я выполнял в своей жизни? Мне об этом судить трудно. Со стороны виднее. Но, во всяком случае, я всегда старался не лгать, полюбил работу, уважаю чужой труд и больше всего на свете хочу и люблю видеть счастливых людей.

И спортом я занимался...

Среднее образование я получил в тамбовском реальном училище. Порядки в нем были аракчеевские.

В ту пору министром просвещения был Кассо — один из самых реакционных представителей чиновничьего мира, в котором сконцентрировались все наиболее уродливые его черты. Порядки, насаждаемые им в учебных заведениях, были чудовищны. Наше тамбовское училище, куда в основном определялись дети крупных помещиков-землевладельцев, не было исключением. Училище носило громкое имя «Императора Александра Второго — Освободителя», а из учеников всеми средствами выхолащивали душу, веру в идеалы, убивали надежды... В нас вселяли всепокорность, безволие, пассивность. Мы подчинялись — и все.

Даже теперь, когда я стар и сед, если во сне вижу себя учеником реального училища, просыпаюсь в холодном поту, как от кошмара. Стоит упомянуть хотя бы о том, что при встрече на улице с директором или инспектором училища приказывалось становиться во фронт и, сняв фуражку, ждать, когда они пройдут.

Но мы все-таки не делали этого, хитро избегая неприятных встреч.

Преподаватели и наставники особо поощряли ябедничество, а среди нас, учеников, это считалось самым страшным грехом. Начальство «выручал» священник,— он старался все выпытать от нас в церкви на

исповеди, и были случаи, когда наивные ребята поддавались этому, а священник докладывал об этих тайных признаниях на учительском совете. Виновному следовала тройка за поведение или исключение из училища.

Нет охоты вспоминать подробности грустных дней, проведенных в училище. Хочется сказать о главном зле, которое приносила нам школа,— она воспитывала в нас ненависть к приобретению знаний. Кроме того, училище закладывало на долгие годы в наше сознание анархическую ненависть ко всякому начальству вообще.

Один из наших старших по годам товарищей, закончивший реальное училище, вернулся в 1916 году с фронта офицером и, встретившись с инспектором Шираевским, спокойно убил его несколькими выстрелами в упор из своего нагана.

Не думайте, что в училище не было хороших людей. С благодарностью вспоминаю я своего классного наставника, преподавателя русского языка Александра Федоровича Аврорина. Он знал пути к детским сердцам, умел страстно говорить о чести и доблести, умел внушить нам любовь к России, русскому народу, русской культуре. Когда я был уже кинорежиссером и поставил несколько картин, я специально приехал в Тамбов вспомнить детство и поклониться этому благородному, честному и справедливому учителю.

В огромной царской России всюду, во всех уголках, наряду с черствыми и жестокими чиновниками были свои Аврорины, представлявшие по-настоящему благородное лицо нашего народа.

Были и такие отцы и матери, как у меня, завещавшие детям хотя бы по искорке светлые идеалы, сохраненные ими в условиях тяжело прожитой жизни.

Но Аврорин — исключение, большинство преподавателей были инквизиторами, садистами.

Однако пора кончать с Тамбовом и детством. Все хорошо в меру. Очень хотелось бы рассказать и о балах в женской гимназии, куда мы обязаны были являться в белых лайковых перчатках; о мазурках, вальсах «Осенний сон» и «На сопках Маньчжурии»; и о брате — страстном охотнике, и об удивительных наших сеттерах Рапо и Нелли. Первый из них прибежал домой за сорок верст, когда был отвезен по железной дороге погостить к приятелю брата, а вторая так любила меня, что чуяла, когда после неожиданно отмененного урока я шел домой: она ждала у двери, и по этому сигналу мать начинала подогревать обед.

Какие пути привели меня в искусство?

Брат стал студентом и инженером в Москве. Мы с матерью поехали к нему погостить (еще застали конку на Пятницкой улице).

Мы побывали в Оружейной палате, Третьяковке, в цирке, увидели в Большом театре «Лебединое озеро», услышали Шаляпина в «Борисе Годунове», побывали в Художественном театре на спектакле «Вишневый сад». Я был заворожен.

В «Лебедином озере» меня очаровали воздушность балетных пачек, красота движений и грациозность танцовщиц; в «Борисе Годунове» — огромная сила шаляпинского гения; в Художественном театре — естественность и простота постановки и игры артистов. До этого я видел только спектакли Тамбовского театра — аляповато написанные задники; колыхающийся на полотне условно размалеванный лес; актеров, играющих без репетиций и поэтому не спускающих глаз с суфлерской будки и «произносящих» («На сцене нельзя говорить — надо произносить»,— утверждал Коклен-старший) напыщенно монологи.

Искусство в Москве сверкало как бриллиант, а в Тамбове... блестело как стеклышко.

В музеях я стал замечать произведения, отвечающие моему, пусть еще не сформировавшемуся, вкусу.

Больше всего запало в душу богатое, пышное, праздничное, нередко монументальное искусство художников-декораторов — Коровина и Головина. И я решил сделаться театральным художником.

В ту пору волновало меня любое новое веяние, я начал увлекаться поэтами-символистами, полюбил Блока, заинтересовался только что появившимися футуристами. Поэтому по возвращении из Москвы в Тамбов я нарушил главную родительскую заповедь — соврал: сказал товарищам-реалистам, что познакомился с Владимиром Маяковским. Через много лет я рассказал об этом Владимиру Владимировичу, и он был необычайно доволен, даже горд. Должно быть, это была добрая ложь — творческое выражение страстного желания, своего рода «поэтическое вдохновение».

С этих потрясших меня в Москве дней я словно погрузился в волшебный, волнующий, сказочный мир...

Искусство — театр и живопись — захватили меня безраздельно и властно.

В кинематограф

Через три года после смерти отца, в 1914 году, мы с матерью переехали из Тамбова в Москву, к брату, который здесь учился и одновременно служил в одном из отделов московской электростанции.

Лошадиной конки на Пятницкой улице уже не было. Пустили трамвай. А в переулках по вечерам горели еще газовые фонари.

Я начал готовиться к поступлению в Училище живописи, ваяния и зодчества (по примеру отца).

Брат устроил меня совершенствоваться в живописи и рисунке в небольшую студию художников Ефимова, Рогена и Сидамон-Эристова. После революции Сидамон-Эристов работал как художник на киностудии в Тбилиси.

Студия помещалась в верхнем этаже многоэтажного дома в Замоскворечье; из ее огромного — во всю стену — окна открывалась грандиозная для того времени панорама Москвы.

По вечерам в студии собиралось около десятка художников и учеников, и все занимались рисованием пятиминутных набросков с обнаженной натуры.

Днем писались портреты, но это мне было доступно только по воскресеньям, так как я доучивался в 1-м Московском реальном училище.

Самыми любимыми нами натурщицами были сестры Цирули. Целое поколение художников помнит этих прекрасных опытных натурщиц, милейших людей, хороших товарищей.

Студий, подобных этой, в то время в Москве было очень много. Здесь не учили живописи и рисунку: и зрелые художники и начинающая молодежь работали одновременно и на равных правах оплачивали помещение, натурщиков, свет — все делилось поровну.

Как и я (разумеется, я узнал об этом позднее), Хохлова вместе с дочерью Станиславского Кирой Константиновной также увлекалась рисованием пятиминутных набросков с обнаженной натуры.

Здесь я познакомился со студентом, молодым поэтом Львом Никулиным. Мне импонировало, что он имел широкие знакомства в театральном мире. Нравилась его длинная поэтическая шевелюра, сутуловатая фигура, шаркающая походка. Словом, я начал подражать ему во всем (прическа, походка и даже писание стихов!). Первый мой «серьезный» живописный портрет был сделан с Никулина. К счастью, портрет погиб где-то на чердаке его квартиры.

Я уже упоминал о том, что стихи Никулина, которые он подписывал замысловатым псевдонимом «Анжелика Сафьянова», мне очень нравились. Помню до сих пор:

«У палача была любовница,
Она любила пенный грог.
Кто знает, где теперь виновница
Его мучительных тревог?»

Что меня привлекало в его стихах? Экзотика, ритм. Мне казались они похожими на стихи Блока, любимого мною за выразительность формы, музыкальность стиха, сказочность современных образов.

Я почувствовал, что мог бы сделать кинематограф по «Железной дороге» Блока. Конечно, тогда я не представлял себе этого реально. Это

происходило в глубинах моего подсознания — ведь я и не предполагал еще, что когда-нибудь займусь киноискусством.

Почти в каждом поэте, в каждом художнике я находил свое, что очаровывало меня. Наравне с Блоком я зачитывался Пушкиным — и в то же время увлекался футуристами. Особенно мне импонировала фигура Маяковского. Его стихи затрагивали во мне те чувства, которые не мог затронуть другой поэт. Поражала невиданная до этого, еще никем не сказанная, понятная мне правда, ритм.

Несколько позднее я познакомился с Вертинским. О нем стоит сказать несколько слов.

Вертинский—это не только упадочное явление в русском эстрадном искусстве, как считалось много лет. Вертинский — чрезвычайно талантливый актер с поразительно двигающимися руками, которые помогали доносить смысл его песен.

Его исполнение было особо по душе аудитории, оно совпадало с личными настроениями большинства зрительного зала.

Надо понять, что это было за время — время страшной бойни империалистической войны, которая всем простым людям была ненавистна.

Всегда как завороженный слушал я Валерия Брюсова. Стройный, высокий, он был очень умен, тактичен, исключительно образован. Это был поэт действительно мирового класса, которого я встретил на своем пути. Я уже не помню, что и о чем он говорил, но всегда его суждения были интересны. Я просто преклонялся перед ним.

В живописи мои вкусы также стали определяться. Больше всего мне нравились французские художники — Гоген, Ван Гог, Пикассо, Тулуз-Лотрек, Ренуар, Сезанн, а также наши художники — Серов, Врубель, Коровин, Чюрлёнис.

Почему такой странный «набор» увлечений?

А так у меня было во всем (и, вероятно, осталось на всю жизнь). Как нет одинаковых людей, так нет одинаковых художников. Но что может быть интереснее людей? Принадлежность художника к той или другой школе еще не до конца определяет его лицо. Истинный и честный художник независимо от школы и направления всегда интересен своим, личным, неповторимым. И поэтому я находил прекрасное и у Пикассо и у Сурикова.

Разве нельзя любить и Пушкина и Маяковского? Толстого и Хемингуэя?

Разве нельзя остановиться пораженным перед «Меншиковым в Березове» и «Квадратом» Малевича?

Вероятно, нельзя. Но я смог. Читатели и критики имеют полное право судить меня за это. Скажу лишь, что характер моего «потрясения» в этих случаях был, разумеется, различным. Смысл «пропасти» между ними я понимал...

Вскоре я встретился с новым учителем — Иваном Федоровичем Смирновым.

Смирнов не оставил по себе памяти как художник. Но как учителя я его забыть не могу и преклоняюсь перед ним. «Студию» он держал для заработка — он жил за счет денег, которые вносили ученики за обучение, подготавливаясь для поступления в Училище живописи, ваяния и зодчества. Среди них очутился и я и вскоре оказался его любимым учеником. Вначале он думал, что к нему поступил напыщенный барчук. Но все оказалось не так. Вскоре он наотрез отказался брать у меня деньги за обучение. Я помогал ему материально лишь настолько, насколько мне позволяли мои чрезвычайно ограниченные возможности.

Смирнов привил мне любовь к классическим мастерам живописи, учил различать работы мастеров от несовершенных или любительских, толково и точно объяснял основы композиции, понимание рисунка, формы, цвета, освещения. Смирнов ходил со мной в музеи и галереи — он честно и упорно хотел из меня сделать художника-гражданина. Смирнов научил меня рисовать, он первый рассказал мне о знаменитом педагоге Чистякове, умевшем преподавать настоящий классический рисунок. Чистяков с отвесом и карандашом на вытянутой руке доказывал даже опытным художникам их недостаточное владение точным (а в искусстве все должно быть точно) рисунком. Школа Смирнова помогла мне легко поступить в Училище живописи, ибо там умение рисовать особо ценилось.

Смирнов по своим взглядам примыкал к социалистам. Он был моим первым политическим учителем, заставил задуматься над общественными проблемами, над истоками войны и судьбами России. Первые политические книжки я прочел под влиянием Смирнова. Я не знаю, что стало с этим человеком, сыгравшим большую положительную роль в моей жизни; с горечью вспоминаю, что он много и часто пил.

Мои юношеские годы совпали с первой мировой войной. И поэтому мое отрочество омрачено гнетом самого страшного, что есть на свете. Война!

Людей угоняли на фронт — знакомых и незнакомых. Гнали без конца, без перерыва, близких и чужих. Люди гибли или возвращались изувеченными — на костылях, но с «геройскими» знаками отличия.

Помню безногого художника Мака. В начале войны он был лучшим исполнителем модного танца — танго — на эстраде. Теперь на груди у него поблескивал офицерский георгиевский крест. А около себя он клал костыли... Мак погиб, сделавшись наркоманом.

Люди были храбры на войне и умели сражаться, но никто не понимал — з а ч е м? Никто из простых, обыкновенных людей не понимал,

зачем людей калечили и убивали. Во всяком случае, я с большинством тех, которых знал, не мог понять смысла этого человеческого истребления. Но я понимал, что были и довольные, они жирели и богатели. Их мы презирали. Особенно «земгусаров» — снабженцев-тыловиков в шикарной военной форме. Разумеется, их больше всего ненавидели настоящие фронтовики.

Вот тут-то мне и помог Иван Федорович Смирнов — он объяснил мне войну как большевик. И я стал убежденным «пораженцем». Как тяжелый, но естественный и справедливый акт принял я войну гражданскую, взятие большевиками власти. Я принимал посильное участие в этих исторических событиях, работая руководителем военных съемок.

Училище живописи не оставило во мне особо глубоких следов, да мне его и не пришлось окончить — доучивался я уже потом, в жизни.

В эти годы я особенно увлекся цирком, эстрадной эксцентрикой и переносил эту тему в свою живопись. Я сделал много этюдов на цирковые темы, портреты клоунов, выставлял их на отчетных выставках Училища.

Помню страстное увлечение английским эксцентриком Татэ — маленьким элегантным горбуном, умевшим с поразительным, я бы даже сказал, сосредоточенным юмором «гулять» по нарисованной на театральном заднике дорожке, «взбираться» по нарисованной лестнице, прикуривать от вынутой из кармана будто бы зажженной свечи, жонглировать посудой, стоящей на подносе, которая потом оказывалась приклеенной к подносу, и т. д. и т. д. Все это я пытался изображать в своих эскизах, этюдах, набросках, а позднее в фильме «Два-Бульди-Два».

Пришлось мне в этот период поработать и в прикладном искусстве: я делал модные картинки в «Журнал для дам». Но перспектива стать художником по костюму меня не соблазняла. Мне по-прежнему больше всего хотелось делать театральные декорации. И когда Смирнов предоставил мне возможность написать вместе с ним декорацию дома Лариных (по эскизам Ф. Федоровского) для оперного театра Зимина, восторгу моему не было границ.

Но эта работа была сугубо вре́менная. Окончив ее, я стал пытаться получить работу в каком-нибудь из московских театров, но все мои старания оказались тщетными — в Москве и без меня было много художников, гораздо более опытных и талантливых.

Случай меня привел в кинематограф: мать одного из московских школьных товарищей была близко знакома с кинорежиссером акционерного общества «А. Ханжонков и К°» — А. Громовым. Он и предложил мне поступить художником на кинофабрику. Это было в 1916 году. Правда, о кино я тогда совершенно не думал и пошел на студию без всякой охоты.

Поднявшись в съемочное ателье, я увидел картину, в которой, как

мне тогда казалось, я никогда не смогу разобраться. Все ателье было заставлено щитами будто бы без всякого смысла. Понять, что означало это хаотическое нагромождение щитов, стенок, колонн, черного бархата, отдельно стоящих окон, опускающихся со стеклянного потолка люстр, не представлялось возможным.

В трех углах ателье стояло по киносъемочному аппарату, три оператора и три режиссера одновременно снимали сцены для трех картин.

То и дело слышались возгласы: «Монтеры, свет!», или «Стоп!», или «Выключить!». Юпитеры заливали ателье ослепительным, непривычным дуговым светом. Перед каждым аппаратом действовали актеры, а режиссер непрерывно подсказывал действие (позднее я узнал, что почти все сцены снимались без репетиций, сразу, под диктовку).

Один из режиссеров командовал:

— Подходит к ней... так... опускается на колени... так... негодует... Возмущайтесь!.. Возмущайтесь!.. Сильнее!.. Переживайте... глубже... еще глубже... так... рыдайте!.. Встала!.. Пошла!.. Медленней, медленней... Поворачивайтесь... Бросайтесь к нему... Объятие... крепче... Поцелуй... Еще поцелуй... Затемнение! Монтеры, выключить...

Это зрелище заронило в мою душу зерно будущей ненависти к так называемой салонной «синематографии», беспримерной пошлости которой кинематографическая молодежь в скором времени объявила беспощадную войну.

Этот кинематограф мне не показался искусством. Поэтому я без энтузиазма познакомился с красивым, чрезвычайно приятным человеком в бархатной свободной блузе, оказавшимся знаменитым режиссером Евгением Бауэром.

Бауэр предложил мне сделать эскизы декораций для картины «Тереза Ракен». Я углубился в чтение Золя и изучение материалов эпохи и затем очень тщательно нарисовал различные детали будущих декораций (окон, дверей, арок), костюмов и мебели.

Принес все это на кинофабрику. Бауэра в этот день не было. Меня встретил работник сценарного отдела Витольд Францевич Ахрамович-Ашмарин, полурусский-полуполяк с лицом Вольтера, но с седой прямой шевелюрой, зачесанной на лоб. Ашмарин в пух и прах разгромил мои эскизы. Он взял меня под руку и, гуляя со мной по кинофабрике, начал рассказывать о еще никому не известных, открытых им «тайнах» кинематографии. Надо отдать справедливость, что многое из того, о чем говорил Ашмарин, действительно и по сей день, а тогда это было просто откровением.

Ашмарин объяснил, что для «кинематографа нельзя ставить декорации коробкой, «плоские», построенные на подробных деталях. Кино требует от декорации перспективности, глубины, делающих плоский

экран более рельефным, более стереоскопичным, жизненным. Для лучшего показа действующих в декорации актеров, а также для обогащения мизансцен декорации, имеющие переходы, лестницы, уступы, возвышения, балюстрады, балконы и пр., наиболее выгодны. Для того чтобы декорации и актеров было бы возможно хорошо, художественно осветить, в декорациях должно быть больше прогалов. Через них легко давать свет юпитеров в нужном направлении.

Располагая декорацию в павильоне, нельзя забывать и об удобствах оператора (отход с аппаратом, достаточное место для расположения осветительной аппаратуры за окнами, дверьми и т. п.).

Декорацию необязательно снимать с одной точки, следует пользоваться и панорамами (положение для того времени исключительно новаторское).

Декорация должна иметь свой характер, свой смысл. Дело не в громоздкости и сложности постройки, а в нахождении первого плана — «диковинки», которая бы определяла стиль декорации, ее бытовое назначение, подчеркивая при этом глубину, объемность обстановки.

Ашмарин сумел увлечь меня. Я его жадно выслушал и, кажется, хорошо понял — вновь принесенные мною эскизы так понравились ему и Бауэру, что они немедленно пригласили меня художником на фабрику и положили большое, даже чрезвычайно большое (и не только для начинающего семнадцатилетнего юноши) жалованье — шестьсот рублей в месяц.

Так началась моя работа в кино.

Постановка «Терезы Ракен» (не помню, по какой причине) не осуществилась. Бауэр предложил мне делать декорацию к «Королю Парижа» — большой картине с участием одной из «звезд» экрана, балетного артиста В. Свободы. Кроме Свободы в картине снимался известный актер Николай Мариусович Радин, происходивший из знаменитой династии Петипа. Картина эта снималась, не в пример другим, долго и была выпущена в свет только после смерти Бауэра. Параллельно я делал декорации для других его картин.

Бауэр был популярный опереточный режиссер и художник, его постановки славились богатством и роскошью. Для кинематографа он сделал немало. Я уже рассказывал, как цинично, антихудожественно происходили съемки картин. Бауэр работал иначе. Он использовал свой опыт работы в театре, тщательно репетировал, продумывал мизансцены, различные способы съемок и великолепно знал приемы освещения. Картины Бауэра отличались размахом, пышными декорациями, обязательно с колоннами и каминами. Для своего времени он хорошо монтировал, снимал даже крупные планы и панорамы.

Бауэр умел «делать» актеров. Они сначала снимались у него, получали известность, а потом их переманивали на другие кинофабрики.

В те дни монтировался не позитив картины, а прямо негатив. Для этого материал просматривали на хорошем проекционном аппарате, причем принимающая бобина отсутствовала — негатив, во избежание повреждений, мягко спускался в специальный мешок. Одним из профессиональных свойств режиссера было умение по негативному изображению на экране представить себе позитив.

Эту работу не мог выполнять только режиссер. Она требовала и особой техники и двойного внимания — особой квалификации.

В монтаже фильмов Бауэру помогала замечательная монтажница Вера Дмитриевна Попова (впоследствии жена А. Ханжонкова). Некоторые картины Бауэр доверял монтировать Поповой самостоятельно, он был в ней полностью уверен.

Вера Дмитриевна Ханжонкова много работала в кинематографии, в Госфильмофонде, где приносила огромную пользу своим феноменальным опытом и знанием дореволюционных фильмов, многие из которых потеряны, разрознены или погибли.

Нынче такой способ монтажа кажется невероятным, а тогда это было естественно и обыкновенно. Правда, картины в то время состояли из очень небольшого количества монтажных кусков. Сцены снимались длинные, но не больше сорока метров, так как более длинную пленку нельзя было поместить на раме бака ручной проявки.

Режиссеры были материально заинтересованы в том, чтобы картины получались длиннее: помимо ежемесячного жалованья они получали пометражные — определенную сумму за каждый полезный метр. Чем известнее был режиссер, тем, конечно, он дороже оплачивался. Съемка картины обыкновенно занимала только несколько недель, и режиссер делал по нескольку картин в год. Готовые картины большей частью окрашивались, то есть позитивная пленка сплошь красилась желтой, синей, зеленой анилиновыми красками или вирировалась химическим способом в тон сепии, синего и т. д. — в этом случае белые места оставались белыми, а темные соответственно были тона сепии, синего и т. д. Употреблялся также вираж с подкраской, например синий вираж плюс розовая краска. Различными комбинациями виражей, окрасок и виражей с подкраской на экране создавались своего рода цветные эффекты — ночные сцены, яркий солнечный день, солнечный закат, отблеск пожара и т. д.

Оператором у Бауэра всегда работал Борис Завелев — один из лучших операторов того времени.

Что представлял из себя коллектив кинофабрики «А. Ханжонков и К°»?

Главным директором и своего рода художественным руководителем был бывший казачий офицер А. А. Ханжонков. В 1949 году он умер в Крыму. Советское правительство оценило пионерскую деятельность

Ханжонкова — ему была назначена пожизненная пенсия. Ханжонков написал мемуары, они у нас изданы.

Не знаю, всегда ли так было, но в мое время всеми делами кинофабрики ворочала его первая жена Антонина Николаевна, властолюбивая, типично купеческого склада женщина, напоминавшая Вассу Железнову. Ханжонкова имела при себе особо приближенного режиссера Б. Чайковского, симпатичного, но, пожалуй, расчетливого человека, не отличавшегося большим талантом. После Октябрьской революции Чайковский не эмигрировал, как некоторые режиссеры и короли экрана, за границу, а создал частную киношколу, из которой вышел ряд работников советской кинематографии (например, известный режиссер Е. Дзиган, актриса Р. Есипова).

Из режиссеров кроме Бауэра и Чайковского работали А. Уральский, имевший, к моей великой зависти, собственный автомобиль,— хороший ремесленник, Громов — человек неталантливый. Позднее на кинофабрику пришел известный театральный режиссер Федор Федорович Комиссаржевский (брат знаменитой актрисы Веры Федоровны) и И. Перестиани — позже известный режиссер и актер советской кинематографии.

Частыми гостями на фабрике были художники Александр Разумный — впоследствии режиссер детских, научно-популярных и художественных фильмов, и Амо Бек-Назаров — тогда актер, а потом режиссер, пионер советской армянской кинематографии.

Операторами были уже упомянутый Борис Завелев, бывший фотограф Медзионис, Марк Налетный и другие.

Операторы того времени не любили часто перемещаться с аппаратом (и вообще были склонны представляться «магами и волшебниками»). Помню случай, когда Завелев потребовал от меня отодвинуть от съемочного аппарата декорацию, так как она не помещалась в кадре, а на мое предложение отодвинуть камеру удивленно воскликнул: «А я и не догадался!»

Бывало и такое: снимает оператор длинную сцену, равномерно вертя ручку камеры, устает, на ходу меняет руку и на тридцать пятом метре вдруг говорит очень спокойно:

— А лестницу-то забыли убрать...

Все ахают, лестницу убирают и делают дубль.

Постройкой декорации на фабрике ведал своего рода технорук и «старший художник» Рахальс. Он был великолепным знатоком своего дела, так же как и известный Сергей Козловский, для всех нас «дядя Сережа» (Козловский работал не у Ханжонкова, а на других кинофабриках). Еще из художников помню талантливого Уткина и итальянца Луппо.

Всеми текущими административными делами, назначением съемок,

выдачей авансов режиссерам и актерам заведовал бывший актер Абрам Вершинин.

Интересна история этого человека. Когда на босяцком Хитровом рынке снималась картина «Пьянство и его последствия» (культурфильм был уже в те времена), на первый план перед аппаратом выскочил пропойца и актерским жестом разорвал на груди грязную рубашку. Так бывший актер Вершинин познакомился с кинематографией. В нем приняли участие, он совершенно бросил пить и сделался у нас всем — и энергичным администратором, и начальником производства, и бухгалтером, и заместителем директора по всем вопросам. Но прошли годы, и Вершинин погиб от вернувшегося запоя.

Насколько я помню, никакой костюмерной на фабрике не было.

Актеры снимались в собственных костюмах, они обязаны были их иметь — так полагалось. Даже разовые статисты делились не по типажным признакам, а по имеющемуся у них гардеробу — «фрачники», «пиджачники». «Фрачники» были дороже.

Никаких ассистентов режиссера не полагалось, были просто помощники режиссера, по теперешнему «помрежи».

Помощников оператора тоже не было. Съемочные группы отличались замечательной компактностью: режиссер, оператор, художник, помреж — и всё.

Из артистических сил у Ханжонкова работали «королева экрана» балерина Вера Каралли, артистка Лидия Коренева из Художественного театра, «король экрана» Витольд Полонский, киноактриса Тася Борман, балетный артист В. Свобода, его жена — балерина К. Болдырева, артист театра Корша Н. Радин, театральный актер, красавец В. Стрижевский, Зоя Баранцевич, комик Аркадий Бойтлер.

В цехах светом занимались монтеры. Интересно, что несколько позднее по требованию профсоюза работников кино их переименовали в осветителей. На постройке декораций всегда было много столяров, плотников, рабочих-постановщиков, маляров — поэтому декорации устанавливались за несколько часов.

При фабрике была лаборатория для ручной проявки пленки и небольшая монтажная.

Гаража и автомобилей не было; когда надо, ездили на извозчиках.

Столовой тоже не было, был буфетик, принадлежавший горбатой старушке, продававшей чай, бутерброды и пирожные в долг по записи в книжку.

Специально следует рассказать о бутафорском цехе и складе декораций. Теперь для каждой картины делаются специальные декорации, почти каждый раз заново по эскизам художников. Тогда такую роскошь позволяли себе очень редко, и обыкновенно декорации собирались из готовых деталей. На складе фабрики хранилось множество самых раз-

нообразных каминов, печек, колонн, балюстрад, фризов, статуй, багетов и т. д. От художника требовалось создать декорацию из новой, оригинальной и выразительной комбинации готовых элементов. Разумеется, что все эти элементы должны были подбираться в том или ином стиле (что, однако, многими художниками не выполнялось). Бутафорская и столярная мастерская часто заготовляли детали впрок.

Придумывать декорации в то время было труднее, чем теперь, из-за их однотипности — почти в любой картине непременно были кабинет, спальня, гостиная, столовая — большей частью «богатые». Вот и попытайтесь каждый раз сделать кабинет, столовую или гостиную по-новому, да еще используя старые детали. Это была великолепная школа для кинематографического художника, вот тут-то и спасли меня «диковинки» для первого плана.

Мебели на фабрике было ограниченное количество. Администрации почему-то было выгодно брать ее напрокат в многочисленных в Москве складах, магазинах и прокатных предприятиях. Так же поступали и с историческими и национальными костюмами, а современные, как я уже писал, должны были иметь сами актеры и статисты.

Что представлял из себя низший технический персонал?

Это были простые, старательные, любящие свое дело люди. Они многому меня научили. Особенно я дружил с рабочими-постановщиками и монтерами. От низшего персонала требовалась образцовая дисциплина, зря тратить время хозяин не позволял. Один раз я получил здоровый нагоняй от Ханжонковой за то, что разрешил рабочим покурить во время постройки декорации.

Иная атмосфера была в актерской среде. Я убежден, что многих из актеров привлекала в кинематографии возможность приобрести популярность и славу, а также фантастически большие заработки (по отношению ко всем другим профессиям) — нигде так много не платили, как в кинематографе. Это и определяло главные интересы значительной части актерского общества. А интересы эти были самые простые — кутежи, чревоугодие и «любовь», создававшие сложные семейные переплеты, драмы и даже преступления.

Вот почему ценились такие актеры, как Коренева, Радин, Каралли, представлявшие собой исключение. Они не срастались с кинематографической богемой и были людьми думающими, интеллигентными, вносящими элементы искусства в тогда примитивное кинематографическое ремесло. Я помню, как все были поражены на фабрике, когда Коренева, для того чтобы на съемке войти в комнату, запыхавшись от бега в предыдущем монтажном куске, действительно побегала перед съемкой по двору. Естественное желание сделать сцену лучше, художественней было воспринято окружающими как чудачество.

Коренева, Радин действительно работали над ролью, продумывали

ее, анализировали. Они-то и двигали нашу кинематографию вперед, как и Е. Бауэр, В. Ахрамович-Ашмарин, В. Туркин (руководитель сценарного отдела фабрики), с которым я очень подружился как с интересным, серьезным сценаристом.

У Ханжонкова я поставил декорации к ряду картин. Моим косвенным учителем в этом деле помимо Бауэра и Ашмарина был художник В. Е. Егоров, оформивший «Синюю птицу» в Художественном театре. Он работал на другой кинофабрике, но я знал его декорации, поражавшие меня кинематографическим талантом их автора. Владимир Евгеньевич Егоров — безусловно, самый выдающийся художник в кино как в дореволюционное время, так и в советское.

Егоров умел из двух-трех деталей создать в павильоне декорацию парохода. Отдушник, часть трубы, еще пара предметов, черный бархат как фон и отблеск света на воде в обыкновенном тазу давали полное ощущение парохода в море. Егоров создавал иллюзию помещений огромных масштабов, используя детали колонн, картин, прикрытых тяжелыми складками портьер, балдахинов и т. п. Однако снимать егоровские декорации можно было, как правило, только с одной точки — незначительная перестановка съемочного аппарата открывала в декорации «кишки», неоформленные края стенок. Это был их недостаток.

Под влиянием Егорова я сделал простую и дешевую декорацию вокзала, которой очень гордился. Я «ставил», глядя в визир аппарата. В кадре вначале была взята под углом настоящая стеклянная стена ателье, на первом плане я поместил как «диковинку» большие электрические часы на кронштейне, а слева, в нижнем углу кадра, выпускался пар — так тремя элементами была построена декорация, дающая полное впечатление крытого перрона вокзала с подошедшим к нему поездом.

Потом я эти часы использовал, поместив их за окном комнаты в картине «Слякоть бульварная». В главной роли в фильме снималась актриса Анна Ли, будущая жена В. И. Пудовкина. (Какова была сила преклонения перед «иностранщиной» — Анна Земцова-Селиванова превращалась в Анну Ли, Никулин — в Анжелику, а я свои модные картинки в «Журнал для дам» подписывал не менее «грациозно» — Лео Клер.)

В картине «За счастьем» надо было сделать спальню богатого дома, где на кровати лежала тоненькая болезненная девушка. Чтобы подчеркнуть ее состояние, я для контраста поместил в декорации ряд больших белых колонн, огромную, лепную в стиле рококо золотую кровать, а в качестве «диковинки» первого плана мне понадобился резной деревянный позолоченный амур (его я задумал повесить на ниточке между колоннами).

Нужного амура на складе фабрики не оказалось, но я нашел его в одном из мебельных магазинов. За прокат амура владелец магазина

запросил слишком дорого, и Ханжонкова предложила мне или отказаться от этой «диковинки», или оплатить прокат за свой счет. Я согласился заплатить за амура. На экране он получился нехорошо, непонятно и невыразительно.

В качестве эксперимента я поставил декорацию, раскрашенную белыми тонами, лишь слегка отличающимися друг от друга. Оператор Завелев сначала не хотел снимать. Но Бауэр, поставив у двери лакея, загримированного негром, настоял на съемке, и декорация очень хорошо получилась.

Как-то потребовалось за полчаса поставить декорацию гостиной. Мы с Бауэром придумали повесить черный бархат как фон, а перед ним расставили позолоченную мебель; на экране получилась вполне пристойная декорация, но, правда, какого-то символического характера.

По-настоящему жизненные, бытовые декорации почти не приходилось ставить. Действие тогдашних картин происходило главным образом во дворцах, салонах, игорных домах и притонах.

Картины снимались, как теперь, в ателье (павильоне). На кинофабриках зимой обыкновенно снимали павильонные сцены, а с весны режиссеры выезжали в Крым для съемок летней натуры. У Ханжонкова в Ялте был филиал кинофабрики, там можно было строить и небольшие декорации.

В 1917 году народ свергнул царское правительство. Февральская революция была принята всеми окружающими меня радостно, сожалеющих о былом не попадалось. Но по-настоящему осознать происшедшее я, конечно, не смог — убогость моего тогдашнего политического багажа (да не только моего, но и большинства моих товарищей) должна быть ясна читателю. Однако всеобщее возбуждение, чувство облегчения, всенародный подъем не могли не захватить всех нас.

С ощущением чего-то большого и нового, каких-то еще смутных, но радужных перспектив впереди я уехал со съемочной группой Бауэра на натурные съемки в Ялту.

В Крыму меня ждал тяжелый удар — мой любимый режиссер и учитель сломал ногу, потом заболел воспалением легких и к концу лета умер.

Во время болезни Бауэр уговорил меня попробовать свои силы в актерской профессии. Первый раз я снимался еще в Москве, в «групповке» картины «Король Парижа», где попытался изобразить французского художника или поэта, с походкой, напоминающей никулинскую. В Крыму мне предложили относительно большую роль в бауэровской картине «За счастьем», к которой я также ставил декорации. Приглашение на роль состоялось отнюдь не потому, что во мне видели скрытые актерские дарования, просто заболел актер Стрижевский и надо было срочно найти замену. Я должен был изображать молодого художника, безна-

дежно влюбленного в ту самую девушку, которую я водрузил среди «леса» колонн на гигантскую золотую кровать.

Обстоятельства осложнялись тем, что я на самом деле и действительно безнадежно был влюблен в эту актрису. Вероятно, это-то и учел Бауэр (он сохранял общее руководство съемками, лежа в постели) и понадеялся на естественность моих переживаний.

Я до сих пор отчетливо помню ту необычайную скованность в движениях и действиях, которую испытывал. Но вместе с тем я был предельно искренен в своих переживаниях, нервно ломал пальцы и восторженно размахивал рукой, произнося:

— Солнце и небо приветствуют вас, принцесса!

А когда моя любимая по сценарию уходила к другому, я, сидя на камне среди бушующего морского прибоя, по-настоящему плакал навзрыд. Но на экране мы увидели, что более комическую сцену не мог изобразить ни Глупышкин, ни Макс Линдер. Вот что значит натурализм, да еще без школы и таланта!

Правда, совсем недавно мне удалось увидеть разрозненные куски этой картины. Произошло чудо, время сравняло мою бездарную игру с хорошей для того времени игрой известных артистов. Теперь мы все выглядели на экране комично, так, как выглядел бы первый автомобиль между современными...

Похоронив Бауэра, закончив съемки натуры к его картинам, мы возвратились в Москву. Я продолжал работать с другими режиссерами, но без Бауэра мне это было неинтересно.

В стране шла напряженная политическая борьба. Приближалась Великая Октябрьская революция. Меня стало неудержимо тянуть ко всему новому и революционному.

Я с головой углубился в теоретические вопросы кино. Недавно мне попались мои статьи о «светотворчестве», напечатанные в «Вестнике кинематографии». Это были статьи, типичные для восемнадцатилетнего юноши. Но за наносной шелухой в них можно увидеть страстное желание утвердить кинематограф как новое, яркое, самостоятельное искусство, поиски пути к его пониманию и совершенствованию.

А вопрос — искусство или не искусство кинематограф — волновал еще многих. Часть интеллигенции (и наиболее культурная) упорно не признавала кинематограф как искусство. Профессиональные же кинематографисты в это время пытались объединиться. Некоторая часть их организовала Союз работников художественной кинематографии, помещавшейся в кафе-клубе «Десятая муза».

Зрительный зал и ресторан «Десятой музы» был расписан мною в порядке общественной нагрузки. Помогал мне в этой работе начинающий поэт Николай Адуев, поражавший меня своими широкими литературными познаниями. Роспись была футуристическая, чрезвычайно яр-

кая по тонам. Поэт-футурист Василий Васильевич Каменский собственноручно написал на разрисованных мною стенах два «стихотворения» (каждое в одном слове), одно из них помню: «Золотороссыпьювиночь» (золото... россыпь... золотороссыпь... пью... вино... ночь... и т. д.).

Реалистическим в этом зале был только бюст Бауэра, исполненный скульптором Шадром, который в то время почему-то называл себя художником-символистом.

Вскоре в среде киноработников стал организовываться другой, профессиональный союз, противопоставивший себя «избранным деятелям десятой музы». Новый союз должен был объединить всех киноработников, и рабочих студий в первую очередь.

Я мало принимал участия в этой борьбе и плохо в ней разбирался, ибо был целиком поглощен желанием сделаться режиссером и ставить картины по-новому, не так, как это полагалось в салонно-психологическом кинематографе, а действенно, используя новые художественные приемы: крупные планы, стремительный, энергичный темп и монтаж.

Мне не очень легко было добиться самостоятельной постановки, обещанной еще Бауэром. Многие не верили, что художник может быть режиссером. «Режиссер — это творец мизансцен,— говорили мне,— разве художник может понять когда-нибудь мизансцены?»

Но все-таки мне поверили и дали возможность снять картину, которая, по существу, стала моей «дипломной» работой.

В те времена директором московской электрической станции «Общество электрического освещения 1886 года», принадлежавшей бельгийцам, был большевик Роберт Эдуардович Классон. Как мы узнали позднее, Классон изобрел оригинальный гидравлический способ добычи торфа — «гидроторф». Зрелище этой добычи необычайно интересно: залежи торфа разбиваются и размываются мощными струями из воды из особых «гидропушек», затем разжиженный торф разливается по полям, там высыхает и разрезается на брикеты. Такая добыча исключительно экономически эффективна. Вот почему позднее этим очень интересовался В. И. Ленин.

Мой брат (читатель уже знает, что он был инженер-электрик) предложил написать сценарий, где он как основу использует добычу гидроторфа и развернет вокруг этого детективный сюжет, происходящий между двумя конкурирующими электростанциями. В сценарии, который назвали «Проект инженера Прайта», были драки, погони на автомобиле и мотоцикле, аварии, охота и, разумеется, несложная любовная история со счастливым концом.

Построение действия на производственном материале, показ электросети, добычи гидроторфа, электростанций, трансформаторного поме-

щения и т. д. было новым для досоветского кинематографа. Новым было и наше решение снимать не в павильоне, а в настоящих помещениях с максимальным использованием натуры.

Главную роль в картине исполнял мой брат. Участвовали в ней малоизвестные, начинающие актеры, а также сотрудники и рабочие кинофабрики. Дорогих актеров мне не разрешили пригласить, да это и не было нужно. Я был убежден, что непосредственность и свежесть игры незнаменитостей, соединенные с любовным отношением к работе, дадут необходимый результат. С такими актерами надо было работать по-особому — короткие планы, простые актерские задачи, которые можно усложнить только путем монтажа.

Картина была быстро снята, и процесс монтажа ее, который уже нельзя было производить на негативе (слишком коротки были куски), стал для меня праздником. Я делал открытие за открытием. У меня в руках создавалась «теория монтажа» и совершались чудеса. Правда, через десяток лет эти чудеса уже никого не удивляли, хотя для меня до сих пор остаются чудом самолеты в небе и так радостно, что я видел чуть ли не первые их взлеты в истории мира...

Одно из особо поразивших меня открытий, сделанных в «Прайте», — это возможность монтажного совмещения разных мест действия в единое («творимая земная поверхность!»). В картине должны были быть кадры, в которых люди шли по полю и рассматривали электрические провода на фермах. По техническим причинам (не было транспорта) пришлось снять людей в одном месте, а фермы в другом (за несколько километров). Оказалось при монтаже, что фермы, и провода, и люди сосуществуют на экране в едином географическом месте. Один из историков кино, пытаясь передать мое тогдашнее состояние, писал: «Эврика! Решил Кулешов!» Да, тогда это так и было.

Картина получилась, шла на экранах. Конечно, это была робкая работа. Но все же про нее с уверенностью можно сказать, что это первая русская картина, в сюжет которой естественно, как художественный элемент произведения вплетался показ техники, в которой широко применялись крупные планы, в которой учитывался монтаж как средство, воздействующее на зрителя, организующее и направляющее его внимание.

После «Проекта инженера Прайта» меня пригласила к себе фирма «Н. Козловский, С. Юрьев и К°». Там я поставил картину «Песнь любви недопетая» в совместной режиссуре с Витольдом Полонским. Картина ничем особенно не примечательна, если не считать, что надписи к ней были в стихах, очень плохо сделанных писателем Смолиным. Во всяком случае радости она мне никакой не принесла. «Песней любви недопетой» кончилась моя работа в частных предприятиях. Началась моя новая жизнь — жизнь в советской кинематографии.

1918 — начало 1920-х годов

В Малом Гнездниковском переулке за чугунной решеткой находится большой особняк, ранее принадлежавший магнату Лианозову. У Лианозова дом не то купил, не то арендовал Чибрарио де Годен, представитель американской фирмы кинолент «Транс-Атлантик».

После Октябрьской революции в этом особняке стал помещаться сначала Московский кинокомитет, а потом Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса, который должен был руководить всей деятельностью советской кинематографии.

Во главе Отдела стоял старый большевик Дм. Лещенко. В системе Отдела был подотдел по производству художественных картин и хроники, заведовал им известный кинорежиссер и актер В. Р. Гардин. У Гардина был опыт и производственника-организатора — ранее он владел небольшой фирмой по производству кинолент «Торговый дом В. Венгеров и В. Гардин», ателье которой помещалось на крыше многоэтажного дома, принадлежавшего Нирензее, в Большом Гнездниковском переулке.

Я был приглашен Гардиным заведовать секцией хроники и перемонтажа (как единственный энтузиаст и, следовательно, «знаток» монтажа).

Случилось так, что все организации, руководящие нашей советской кинематографией,— Госкино, Совкино, Комитет по делам кинематографии, Министерство кинематографии СССР — помещались и помещаются в надстроенном и перестроенном здании Лианозова. Но в центре его сохранился почти в неприкосновенном (не считая перегородок) виде старый особняк. Тот же знакомый мрамор лестниц, тот же лепной потолок. Поэтому, когда позднее приходилось бывать там, всегда вспоминались наши трудные, но радостные восемнадцатый и девятнадцатый годы.

Помню, что кабинет первого управляющего делами Отдела Т. Л. Левингтон помещался в бывшей спальне Чибрарио де Годена, а рядом была великолепная ванная комната.

Татьяна Леонидовна — скромный и честный труженик советской кинематографии — отличалась исключительной энергией, преданностью и любовью к делу. После Отечественной войны она была заместителем директора ВГИКа, потом руководила (и, надо сказать, преотлично) учебной киностудией ВГИКа, последние годы работала в Доме дружбы.

Несколько слов о Чибрарио. Он оказался крупным авантюристом. Мне пришлось видеть запрос, кажется, из итальянского суда об убытках, связанных с его пребыванием в России. Вместе с запросом был прислан список имущества Чибрарио — дом, виллы в разных странах, десятки собственных автомобилей и т. д.

Убытки от его «деятельности» были: некоторые неопытные (а может быть, чересчур «опытные») работники Москинокомитета заказали

через него аппаратуру и пленку в Америке. Заказ пришел в назначенное время, но в ящиках оказались превосходно упакованные... кирпичи.

Нет никакого сомнения, что в Кинокомитет проникали саботажники и контрреволюционеры. Частные фирмы, пытаясь сохранить свое имущество и оборудование, засылали своих людей в эту руководящую организацию: большевики, мол, продержатся две недели,— надеялись они. Сколько приходилось слышать об этих неделях, а потом месяцах в течение первых послеоктябрьских лет!

В одной из секций Кинокомитета (кажется, финансовой) подвизался некто Тытров, типичный царский чиновник, демонстративно носивший кольцо с большим бриллиантом, заклеенным черным пластырем. «Чтобы не видели большевики»,— объяснял он, не стесняясь.

Советской власти в таком окружении чрезвычайно важны были преданные и честные работники. И надо отдать справедливость, среди кинематографистов нашлось немало людей, вначале просто добросовестно выполнявших свои обязанности, а потом сделавшихся настоящими беспартийными и партийными большевиками,— Э. Тиссэ, А. Левицкий, Г. и А. Лемберги (отец и сын), П. Новицкий, Г. Гибер, Ю. Желябужский, В. Туркин, Л. Никулин, А. Разумный, С. Козловский, И. Перестиани, А. Бек-Назаров и другие.

Работа в Кинокомитете воспитала и меня, неуравновешенного юношу. Я много узнал, многое понял, многому научился. Вопрос — с кем быть и для кого работать — был тогда же решен для меня окончательно и навсегда.

Чувство ответственности за работу во мне вообще было очень развито еще отцом и матерью. А в эти годы оно особенно усилилось потому, что ряд съемок я, как режиссер хроники, проводил с операторами по непосредственным указаниям Владимира Ильича Ленина. Нам звонили из Кремля, когда Владимир Ильич считал это нужным, и мы отправлялись на съемку. За нами присылали черные автомобили «паккард» из кремлевского «автобоевого» гаража, а иногда и личную машину В. И. Ленина «роллс-ройс». (Сейчас эта машина в Музее В. И. Ленина.)

Бывал я (а в 1920 году и Хохлова) в Кремле, в служебном помещении дворца, где жил Владимир Ильич. Но лично говорить с Лениным мне не пришлось.

Руководство хроникой чрезвычайно увлекло меня. Во-первых, приходилось быть свидетелем великих событий. Во-вторых, привлекала необходимость поисков новых приемов хроникальных съемок. Тогда было принято снимать события длинными общими планами, не меняя точки зрения аппарата, не используя крупные планы. Хроникальных лент, в которых бы ощущалось стремление найти наиболее выразительную трактовку сюжета, его монтажное изложение, с моей точки зрения, в то время совсем не было.

Многие операторы сопротивлялись новым методам съемки, но такие, как Лемберг, Тиссэ, Левицкий, Ермолов, вняли моим настояниям и с энтузиазмом принялись за съемку новыми монтажными приемами. Они быстро и ловко перебегали с аппаратом, даже прибегали к крупным планам, пытались еще при съемке учитывать будущий монтаж.

А я, как режиссер хроники, руководил всем этим и особенно учился «сиюминутному» монтажу, который теперь работники телевидения считают своей прерогативой. Учился представлять себе будущий фильм прямо на съемке. И учил этому операторов.

Помню отличную работу операторов по съемке парадов на Красной площади! В те годы на площади не устанавливалось для киносъемок точно определенных мест, мы стремительно носились повсюду, выбирая наиболее важные и интересные моменты, выхватывая крупные планы, портреты, детали и т. п. На одной из таких съемок был разбит съемочный аппарат случайно отлетевшим колесом тачанки. Хорошо, что оператор не пострадал.

Постепенно хроникеры перестали «лениться», стали, когда надо, залезать на крыши, опоры электросетей, фабричные трубы, карнизы домов и даже вступили в соревнование друг с другом в поисках точек съемки.

Почти одновременно со мной начал работать на хронике Дзига Вертов, насколько я помню, вначале чуть ли не делопроизводителем, потом он увлекся съемками, не боялся учиться, прислушиваться к советам, много расспрашивал и стал впоследствии основателем школы документального кино, получившей мировую известность. Его школа во Франции именуется «синема-верите». О Вертове ничего нового я не смогу написать — о нем в наши времена сказано много и подробно. Этот талантливый человек мало видел радости в своей жизни, его работы часто недооценивались, часто подвергались несправедливой и грубой критике. Полное признание Вертов обрел только после своей смерти. К сожалению, такова судьба многих новаторов. Я хотел бы только, чтобы имя Вертова неразрывно связывали с именем Е. Свиловой, опытной монтажницы, которая была его другом и учителем по монтажу.

Начав дружить с Вертовым, я впоследствии разошелся, но не рассорился с ним, как считают некоторые киноведы. Я любил художественную кинематографию, а Вертов считал, что она вообще не должна существовать. Категоричность Вертова в этом плане, естественно, не могла быть мною принята. Я не был в состоянии разделить «факт» и искусство.

В те далекие времена я очень много работал по перемонтажу — из старых картин делал новые сюжеты, новые монтажные комбинации (у меня был тогда прекрасный помощник — монтажница Нотя Данилова). Практической цели «перемонтаж» не преследовал — это были чистые эксперименты, своего рода научно-исследовательские опыты, научившие

меня монтировать и понимать законы монтажа. Моя экспериментальная монтажная помещалась в Кинокомитете, в комнате, отделанной в арабском стиле (теперь там проекционная), что давало моим «творческим противникам» неисчерпаемые возможности для острот по поводу «арапских» занятий Кулешова.

Примерно в это время мною был сделан один монтажный эксперимент. Только в 1962 году в Париже я узнал, что этот мой опыт называется за границей «эффект Кулешова». О том, как эксперимент получил мое имя, писал Жорж Садуль:

«Это было в 1951 году. В амфитеатре Сорбонны Институт киноведения принимал Пудовкина со всеми почестями, заслуженными великим кинематографистом и теоретиком кино. Председатель, покойный Марио Рок, воскликнул: «Мы особенно счастливы принимать здесь изобретателя того, что мы называем «эффектом Пудовкина»! Несмотря на торжественность церемонии, Пудовкин счел необходимым прервать оратора и сказал: «Я вовсе не изобретатель этого «эффекта». Его изобрел мой учитель Лев Кулешов. Я лишь описал в одной из своих книг прием, который он открыл».

Суть эффекта заключается в следующем.

Я чередовал один и тот же кадр — крупный план человека (актера Мозжухина) — с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными. Из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них,— рожденное третье. Открытие ошеломило меня. Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж — вот основа, сущность построения кинокартины! По воле режиссера монтаж придает различный смысл содержанию. Таково было мое заключение.

Помню съемки хроники вскрытия мощей Сергия Радонежского в Сергиеве-Посаде. Я руководил съемкой как режиссер. Были операторы, которые на съемку ехать не захотели, вероятно, побоявшись предполагаемых в связи с ней контрреволюционных выступлений.

Мы выехали с оператором Забозлаевым, с нами были фотограф и осветители с аппаратурой.

Вскрывали мощи высшие духовные чины в присутствии толпы верующих. За рядом дорогих и тяжелых покрывал показался гроб, в котором лежали полуистлевшие кости и труха. В череп были засунуты обрывки газет, кажется, «Русских ведомостей» конца XIX века — явное доказательство того, что монахи не так давно нарушали «неприкосновенность» мощей.

В ноябре 1965 года я был удостоен чести открыть Первый съезд кинематографистов СССР. Мое выступление широко публиковалось в прессе. И вскоре я получил письмо, посланное по такому необычному

адресу: «Москва, Кремль, Съезд кинематографистов СССР, Л. Кулешову». Привожу выдержки из этого письма:

«...В 1919 году мне пришлось быть свидетелем и до некоторой степени участником того, как наше советское кино начало производить свои первые шаги. Эти шаги происходили в ответственный момент жизни Советской власти, когда удерживать ее было гораздо труднее, чем завоевывать.

Помню, как группа киноработников с Вашим участием с аппаратурой приехала в Лавру Сергиева-Посада (ныне Загорск) для съемок при вскрытии мощей Сергия Радонежского...

Все активные участники вскрытия и курсанты (в Лавре в 1919 году располагались 1-е электротехнические курсы командного состава РККА.— *Л. К.*) были весьма удивлены смелой оперативностью и гибкими действиями съемщиков Вашей группы...

Работа Вашей группы с киноаппаратурой в руках в борьбе против суеверий, обмана и клеветы внутри страны в то время равносильна была борьбе с оружием в руках на фронтах гражданской войны».

И подпись: «Родин, член организационной комиссии по вскрытию мощей Сергия Радонежского (Ленинград, П-46, Куйбышевская ул., 23, кв. 33)».

Историки кинематографии часто приписывают режиссуру съемок «Вскрытия мощей Сергия Радонежского» Дзиге Вертову. Это ошибочное представление, возможно, сложилось потому, что, вероятно, Вертов мог использовать заснятый мною фильм как монтажный материал в одной из своих работ.

Мой фильм о вскрытии мощей многие годы показывался в антирелигиозном музее в Загорске.

Запомнилась мне поездка по Тверской губернии с ревизией ВЦИК. Эта съемка, как и предыдущая, проводилась по непосредственному указанию Владимира Ильича Ленина. Мне и оператору А. Лембергу приходилось не только снимать, но и писать статьи информационного характера в местные газеты, помогать ревизорам в их работе. Работники кинохроники в те годы помимо прямых обязанностей кинооператоров всегда выполняли и специальные задания. Так, Эдуард Тиссэ был активным участником партизанской борьбы на территории, занятой белочехами. А территория эта простиралась одно время от Волги до Енисея. Одним из приказов он же был назначен начальником штаба партизанской части, а другой документ, за подписью тов. Буденного, удостоверял, что Эдуарду Тиссэ поручено доставить с фронта в Москву важные документы.

Поездка по Тверской губернии была нелегкой.

Ехать пришлось по Волге к городам Калязину и Кашину. Не было тогда ни канала имени Москвы, ни Рыбинского моря, местами Волга обмелела, и, когда пароход садился на мель, пассажиры (включая нас)

вылезали в воду и выталкивали пароход с переката, как автомобиль из грязи на сухую дорогу. К сожалению, нам ни разу не удалось заснять эту сцену: как правило, пароход садился на мель ночью.

В Калязине местная власть не пожелала принять ревизоров из Москвы, и нам пришлось провести ночь буквально «на паперти божьего храма», пока из Москвы не пришли соответствующие указания.

Во время поездки мы сняли сюжетную хронику — жизнь колонии малолетних преступников. Бывшие беспризорники, воры и бандиты прекрасно нас встретили. Они оказались способными, славными детьми, спасенными Советской властью. Я помню, что колония произвела на нас огромное впечатление какой-то необычайной конкретностью государственной заботы о человеке. В колонии мы много снимали. Ребята охотно инсценировали нам несколько случаев своей прошлой «деятельности» — кадры, прекрасно снятые А. Лембергом, получились очень интересными, живыми и убедительными.

В этой поездке наше внимание привлек заводик, восстановленный силами самих рабочих. Продукция его была весьма скромна. Но где-то там, в глубине наших сердец и сознания. вероятно, уже теплилось предчувствие появления будущих гигантов социализма, почему мы и бросились снимать это миниатюрное, но свое, советское предприятие.

Летом 1919 года Киноотдел направил меня и оператора Э. Тиссэ для съемок на Восточный, колчаковский фронт.

Мы прибыли на фронт в ту пору, когда Красная Армия выгнала Колчака из Оренбурга. В городе налаживалась нормальная жизнь, а за рекой стояла колчаковская белая армия — там проходила линия фронта.

Командование поручило нам провести съемку наступления на станцию Донгузскую (в семи километрах от Оренбурга). Вначале предполагалось снимать с броневика, но это оказалось неудобным, и мы с Тиссэ поехали на открытом грузовике.

Ранним утром, помню, переехали мы мост и в первой же деревне были обстреляны из пулемета. Однако ничего интересного для съемки не было. Мы поехали прямо по степи и неожиданно очутились шагах в ста от казацкой пушки. И тут машина наша, как часто бывает в напряженные моменты, испортилась. Пока шофер пытался ее завести, казаки прямой наводкой стали по ней пристреливаться.

Вот тут я увидел, что такое находчивый и смелый оператор: Тиссэ сумел быстро снять тяжелый (не хроникальный) аппарат со штатива и, одной рукой прижав его к груди, другой беспрерывно вертел ручку и успел зафиксировать на пленку несколько разрывов снарядов буквально рядом с нами. Все это отлично получилось на экране.

Вскоре к нам подъехал один из командиров на легковой машине и забрал с собой. Теперь мы неслись опять по целине степи (степь под Оренбургом гладка, как асфальт) и попали под ружейный огонь. Шофер

затормозил машину, раздался резкий голос командира, подкрепленный направленным на шофера наганом (шофер трусил), и мы снова тронулись в направлении выстрелов. Оказалось, что командир был уверен в том, что мы приближаемся к красным и они стреляют по ошибке, приняв нас за белоказаков. Когда мы подъезжали к цепи солдат, стрельба прекратилась, и я издалека увидел красные звезды на фуражках. Командир оказался прав. Как сейчас помню, насколько дорогими, родными и яркими стали нам эти потускневшие от походов красноармейские звезды.

Мне пришлось ранее наблюдать исключительное спокойствие и храбрость у другого оператора-хроникера, П. Новицкого, на съемке пожара артиллерийских складов в Хорошеве, взорванных контрреволюционерами в 1918 году. П. Новицкий спокойно снимал под дождем падающих осколков, менял места, выбирал лучшие точки и буквально чудом остался невредим.

После съемок боевых эпизодов под Оренбургом мы с Тиссэ довольно подробно сняли уральский тыл — показали следы боев, становление новой жизни после ухода Колчака, заводы Златоуста, Екатеринбург, природу Урала.

Фильм, смонтированный из отснятого материала, мы назвали «Урал».

В Екатеринбурге я встретился с молодым красноармейцем, добровольно пошедшим на фронт. Это был Леонид Оболенский.

Мы разговорились о кино. В результате по моей просьбе Леонид Оболенский был направлен командованием в Москву с моим рекомендательным письмом к В. Р. Гардину. Так он поступил в киношколу. Оболенский стал моим другом на всю жизнь, а потом и другом С. М. Эйзенштейна.

Картина «Урал» получилась удачной. Она была хорошо принята и продана в Америку — ее обменяли на две тысячи метров негативной пленки. Но американцы обманули Киноотдел — они прислали две тысячи не метров, а футов, то есть чуть ли не в три раза меньше.

В 1919 году в Москве была организована Первая государственная школа кинематографии (ныне ВГИК), и с этого времени моя судьба непрерывно связана с педагогической работой.

Организация школы представлялась нам большим интереснейшим делом — в школе должна была родиться новая, революционная кинематография, сметающая все традиции салонного кинематографа с его ложнопсихологическими драмами, с сентиментально-слащавыми «королями» и «королевами» экрана.

Особо много для организации школы сделали режиссер В. Р. Гардин и заведующий Фотокиноотделом Д. И. Лещенко.

Народный комиссар просвещения Анатолий Васильевич Луначарский был лучшим другом школы и с исключительным вниманием отно-

сился к ее нуждам, часто принимая участие даже в повседневной работе. Кроме Гардина в школе преподавали Л. М. Леонидов, О. И. Преображенская, киноактер И. Худолеев и другие. К сожалению, в число преподавателей школы попали и худшие представители буржуазного кинематографа. Состав студентов школы поначалу был очень пестрый — наряду с талантливой молодежью, по-настоящему мечтающей о работе в революционном киноискусстве, в школу шли различные авантюристы «из бывших», буржуазные дамы — школа избавляла от трудовой повинности.

Среди учеников школы был и А. А. Алехин — впоследствии чемпион мира по шахматам.

К школе также пристроились бывший миллионер-коннозаводчик Поляков, Настя-натурщица — жена владельца десятков больших магазинов готового платья Манделя и любовница великого князя, причастного к убийству Распутина.

Помню, как всех нас поражала зажигалка (спички тогда были редкостью) Насти-натурщицы — она была сделана из чистого золота. Но подобная публика не задерживалась в школе долго.

В 1919 году, вернувшись с фронта, я начал в качестве гостя посещать школу — мне было интересно смотреть на занятия. Вместе со мной в школу ходили и другие работники хроники — операторы. На уроках пластики они обратили мое внимание на высокую, очень ритмичную женщину в оранжевом хитоне, танцующую в хороводе юношей и девушек. Операторы прозвали ее за худобу Бомбейской Чумой.

Это была Хохлова. А хитон был подарен «самой» Айседорой Дункан!

Сначала в школе я был только «наблюдающим со стороны». Но однажды я увидел группу необычайно расстроенных студентов и студенток (они провалились на очередных экзаменах) и предложил им порепетировать со мной этюды для переэкзаменовок.

Студенты, к моему удивлению, согласились, хотя двадцатилетний юноша в заломленной набекрень шапке был мало похож на опытного киноработника и не должен был вызвать с их стороны особого доверия.

Я постарался поставить им этюды совершенно иначе, чем их учили. От студентов требовали так называемых «переживаний»: медленных движений, выпученных глаз, всяческих томлений и вздохов — полного набора приемов отставных «королей» и «королев» экрана. Я же попытался построить этюды на действии, на борьбе, на движении, а напряженные моменты «переживаний», «внутренней игры» оправдал и, главное, связал с правдой физических действий.

Все, что мне удалось сделать с провалившимися на экзаменах студентами, было настолько непохоже на уже приевшиеся приемы дореволюционной кинематографии, что на переэкзаменовках последние стали первыми — получили отличные отметки.

После такого дебюта я был приглашен преподавателем в Первую государственную школу кинематографии. Так я стал педагогом на всю жизнь.

Как-то мне рассказали, что двое студентов сделали очень смешную пародию на один из поставленных мною отрывков. Я попросил показать мне работу, и то, что я увидел, было поистине великолепно. С едкой иронией, весело и остроумно, необычайно ритмично и четко по движениям студенты воспроизвели мою постановку. Это сделали Александра Сергеевна Хохлова и ее партнер Александр Рейх.

Должен сообщить по секрету: много лет спустя Хохлова призналась, что пародию она делала совершенно всерьез...

Наступило 1 мая 1920 года. Этот день остался в памяти на всю жизнь.

Утром с одним из операторов хроники (не помню с кем) мы снимали для фильма «Всероссийский субботник» ремонт паровозов.

Днем с оператором А. А. Левицким снимали В. И. Ленина на закладке памятников Карлу Марксу и «Освобожденный труд». (В своих воспоминаниях А. А. Левицкий почему-то не упоминает о наших совместных съемках В. И. Ленина 1 мая 1920 года.)

А потом состоялся первый показательный вечер Государственной школы кинематографии, устроенный в присутствии Анатолия Васильевича Луначарского, где одним из «гвоздей программы» был этюд в исполнении Хохловой и Рейха.

С этого дня мы с Хохловой работаем, живем, думаем, надеемся всегда вместе.

Рассказывая о первых днях киношколы, необходимо напомнить о том, каковы были условия жизни в 1918—1920 годах.

Это было очень трудное время для Советской России. Царил голод. Население Москвы и Петрограда получало по осьмушке (50 граммов) хлеба на два дня. Бывали дни, когда вовсе не выдавали хлеба. Заводы не работали или почти не работали: не хватало сырья, топлива.

В эти дни родилась и начала расти Первая государственная школа кинематографии, ныне — центр обучения и воспитания кинорежиссеров, актеров, операторов, сценаристов, киноведов, художников, экономистов — Всесоюзный государственный институт кинематографии.

В годы организации Первой государственной школы кинематографии нельзя было представить себе теперешнего ВГИКа.

Я помню одну (из брошенных владельцем) кинофабрику зимой, кажется, 1919 года: среди развалин, в сугробах снега, стояли остатки поломанной мебели, а на столе из-под снежного покрова выглядывала ржавая пишущая машинка с невынутым листом бумаги. Вот что представляла собой «техническая база» советской художественной кинематографии в дни ее становления!

Технической базы у киношколы совершенно не было. Не имела школа и своего помещения. Факультет был один — актерский, студентов насчитывалось человек шестьдесят.

И учителя и ученики школы большей частью были плохо одеты, истощены, хронически голодны, школа не отапливалась.

Дома было не лучше. Помню, что как-то нам удалось подтопить комнату электрическим реостатом (он стоял на полу, и к нему приходили погреться истощенные мыши, не обращая на людей никакого внимания).

Тротуары не чистились, и зимой мы ходили по узким тропинкам в сугробах снега, доходивших до вторых этажей.

На улицах, прямо на домах, футуристы вывешивали свои картины. Помню, как в один из революционных праздников деревья вместе с листьями на одной из улиц были сплошь выкрашены синей краской. (Возможно, что это были не крашеные листья, а обернутые цветной бумагой кончики веток.) Мне вспоминается, что это сделал художник Татлин. Помню «Окна РОСТА», помню на Тверской улице агитвитрину, в которой под стеклом была кожа, содранная иностранными интервентами с руки живого красноармейца.

Но — как ни было тяжело в эти дни — мы никогда не забудем прекрасных дней двадцатых годов:

«От боя к труду —
от труда
до атак,—
в голоде,
в холоде
и наготе
держали
взятое,
да так,
что кровь
выступала из-под ногтей...»
(В. Маяковский)

«На Красном фронте»

Это было в начале июня 1920 года. Кинооператор Петр Васильевич Ермолов предложил Кулешову по заданию Революционного Военного Совета Западного фронта снять с ним хронику боевых действий. Мы согласились. Нам хотелось сделать фильм по-своему: ввести в документальные кадры игровые куски.

С двумя студентами школы (Л. Оболенским и А. Рейхом) мы сочинили сценарий полуигровой-полухроникальной картины. (Совсем не-

давно, к счастью, нами была найдена покадровая запись — монтажный лист — готового фильма.)

Содержание картины было следующим.

Белополяки с боями захватывают советскую территорию. Народ взялся за оружие, напрягая все свои силы.

Командир Красной Армии отправил в штаб красноармейца с секретным пакетом, на котором значилось: «Аллюр три креста». С дерева за скачущим следил снайпер-белополяк. Выстрел — верховой без сознания падает с лошади. Шпион обыскивает его, находит в шлеме секретный пакет и скрывается, переодевшись в красноармейскую форму.

Красноармеец приходит в себя, обнаруживает пропажу, но догнать шпиона он не в состоянии — тот, пользуясь красноармейской формой, вскочил в проходящий мимо военный состав.

Появляется автомобиль с красными, они забирают красноармейца. Начинается погоня автомобиля за поездом, монтажно перебиваемая хроникальными кадрами боевых схваток красных с белополяками. Наконец автомобиль перегоняет поезд и на переезде перегораживает ему путь. В последнюю минуту машинист остановил паровоз у автомобиля.

Красноармеец ищет шпиона, тот пытается удрать по крышам вагонов. Но красноармеец настигает его, происходит драка, кончающаяся победой красноармейца. Пакет был вовремя доставлен в штаб...

В финале — боевые эпизоды наступления Красной Армии, освобождение мирных жителей.

Мы решили во что бы то ни стало снять эту картину. Но как это сделать? Советская кинематография тех лет почти не располагала запасами кинопленки, негативной пленки не было совершенно.

Нам на помощь пришла заведующая фотокиносекцией художественного подотдела МОНО Татьяна Леонидовна Левингтон. Но и она могла нам предложить только позитивную пленку, которая считалась технически негодной по своей малой чувствительности и контрастности для съемок негатива.

Тогда по инициативе Петра Васильевича Ермолова мы решили рискнуть снять картину на позитивной пленке. И Ермолов, вопреки всем техническим нормам, сумел добиться и на этой пленке отличной фотографии — сделал просто невозможное.

Мы начали свою съемочную жизнь в поезде члена Реввоенсовета. При поезде были автомобили, которые предоставлялись в наше распоряжение. Обеспечены мы были и военной консультацией. Очень интересовался нашей работой Демьян Бедный, прикомандированный к поезду как агитатор и корреспондент.

Двигаясь на поезде сейчас же за фронтом, мы видели, как быстро восстанавливалась жизнь в освобожденных городах.

В обстановке гражданской войны, в непосредственной близости от

фронта нам удалось послушать «Евгения Онегина» в оперном театре, покупаться и даже немного позагорать на солнце (а это было жизненно нужно, ибо даже пребывание в сравнительно благоустроенном поезде не спасло нас от чесотки и цинги: голод делал свое дело).

Последней остановкой поезда был разрушенный белополяками Полоцк — дальше не пускал взорванный железнодорожный мост. От Полоцка мы ездили на автомобилях на самый фронт, где снимали боевые эпизоды.

Помним, что нам удалось впервые заснять трофейные английские танки, отправленные нашим командованием в атаку на белополяков. Танки в те времена были для нас большой новостью, и выглядели они совсем непохоже на современные.

Помним съемки атаки конницы Гая. Они настолько удачно были выполнены Ермоловым, что до сих пор мы видим эти кадры вмонтированными в самые разные передачи по телевидению. В этом фильме был заснят и известный ныне кадр — Михаил Тухачевский стоит в остроконечной кожаной буденовке у своего вагона.

С помощью тех, кто был на поезде,— командиров, бойцов и шоферов, а также фронтовиков — нам удалось быстро и благополучно заснять картину.

Мы возвратились в Москву.

Но здесь нас ждали серьезные неприятности — позитивной пленки не оказалось, печатать картину было не на чем. Кинематография была так бедна, что зачастую нечем было и клеить пленку — картины, находящиеся в прокате, при разрыве скреплялись или нитками, или проволокой.

И опять нам на помощь пришла Т. Л. Левингтон. Фотокиносекция поддерживала эксперименты кустаря-кинооператора Минервина, который стал изготовлять собственную позитивную пленку. «Учреждение» Минервина помещалось во дворе одного из домов на Тверской улице. Он занимал две небольшие комнаты. Минервин обыкновенно сидел в красном полуразвалившемся бархатном кресле, на письменном столе в рюмке были налиты чернила. За этим столом Минервин вел деловую переписку, за этим же столом он питался, а ночами — на нем спал.

В другой комнате помещалась кинолаборатория и мастерская по производству позитивной пленки. Проявлять можно было только ночью, так как щели в крыше пропускали свет. Проявленная в лаборатории пленка сушилась на деревьях в пыльном садике перед домом — ни об очищенном воздухе, ни о халатах, ни о белых перчатках не могло быть и речи. Но тем не менее фильм «На Красном фронте» был хорошо напечатан.

Монтировали и клеили мы сами.

Помню, как всех нас обрадовала одна творческая находка — нам удалось так смонтировать падение красноармейца-актера с лошади на

полном скаку, как будто бы это было на самом деле. На просмотрах наши товарищи недоумевали: как можно было решиться на такое смелое падение и остаться невредимым. Мы торжествовали.

Оператор П. Ермолов в газете «Кино» от 22 января 1933 года писал, что «На Красном фронте» видел Владимир Ильич Ленин и что будто бы картина ему очень понравилась.

В той же газете была помещена еще одна заметка, которая, со слов Н. К. Крупской, подтверждает, что Владимир Ильич действительно смотрел нашу картину.

Итак, мы начали работать в киносекции Моссовета.

Киносекция регулярно выпускала номера кинохроники, поручая нам режиссерскую работу, операторами были чаще всего А. Левицкий и Э. Тиссэ.

В специальных случаях — «Неделя ребенка», «Посевная» и т. д. — мы делали агитационные фотовитрины. Часть фотографий снимали сами, а часть отбирали и заказывали в отделе хроники Киноотдела. Когда фотографии были готовы, мы их наклеивали на большие фанерные щиты, снабжали надписями, которые сами сочиняли, писали, разрисовывали, наклеивали. Потом Хохлова нанимала извозчика и развозила эти щиты по семи кинотеатрам, принадлежавшим Моссовету.

Необходимо отметить работу фотокорреспондентов того времени. Они давали отличные фотографии. Особенно отличались конкретной точностью сюжета, выразительностью, образцовой композицией и высокими техническими качествами фотографии братьев Савельевых и К. Кузнецова (впоследствии кинооператора), работавших при агитпоездах ВЦИКа.

Мы с Левицким помимо киносъемок занимались и фоторепортажем. Как-то, имея задание показать внутреннее помещение детского сада, из-за недостатка освещения Левицкий снял кадр с выдержкой в полтора часа. На съемке мы были поражены, увидев, что, поставив аппарат, Левицкий смело ходил перед открытым объективом — при такой длительной экспозиции человек, двигающийся перед аппаратом, на негативе просто не получается. А кадр получился великолепный!

Кино без пленки

Киношкола к этому времени перекочевала на Неглинный проезд, в дом, расположенный напротив Государственного банка. Ректором школы был назначен один из первых советских киноведов Ф. Шипулинский, а потом — сценарист Валентин Константинович Туркин.

В школе учились: химик В. Пудовкин, инспектор МХАТ П. Подобед, только что окончивший среднюю школу В. Фогель, боксер Б. Барнет, скульптор А. Горчилин (впоследствии директор школы), молодая танцовщица Е. Ильющенко, «старик» (сорока трех лет!) бухгалтер Чистяков

(«дядя Саша»), преподаватель гимнастики С. Комаров, Г. Кравченко, Г. Широков, М. Авербах и другие.

Все мы очень любили Андрея Ивановича Горчилина. Для нас он был не просто студентом, но и старшим товарищем, уважаемым за свою партийность, честность, доброту, упорство. Биография его была интересной. Рабочий, старый член Коммунистической партии, активный участник революции 1905 года. Из-за преследований царского правительства он был вынужден эмигрировать, жил в Бельгии, во Франции, где увлекся скульптурой, учился у Родена. Вернувшись после Октябрьской революции в Россию, Горчилин решил овладеть профессией киноактера. Позднее он снимался в ряде картин Кулешова, Пудовкина и других режиссеров.

Андрей Иванович усердно занимался в киношколе. Он был в нашей группе и не любил сдавать экзамены другим педагогам. Если же это случалось — всегда придумывал простые, но выразительные этюды (например, раздевался до трусов и подробно показывал экзаменаторам мытье в бане, пользуясь воображаемой водой, воображаемыми шайками и настоящим березовым веником). Такие его «номера» всегда обеспечивали отличную отметку по специальности.

Вспоминая «неглинный» период Первой государственной школы кинематографии, необходимо остановиться на показательных вечерах, так как они оказали большое влияние на наше профессиональное формирование. В подготовке к этим вечерам как бы в зародыше появился репетиционный метод в кинематографе (метод предварительных репетиций). Позже, пользуясь этим методом, нам удалось в 1933 году в чрезвычайно короткие сроки снять картину «Великий утешитель», а С. Герасимову в 1948-м — «Молодую гвардию».

Репертуар показательных вечеров соответствовал нашим тогдашним взглядам на «специфику» кинематографии. Это были действенные, преимущественно гротесковые отрывки с детективными и приключенческими сюжетами.

Нашими литературными увлечениями этого периода были А. Грин, Джек Лондон, Вашингтон Ирвинг, О'Генри, Брет Гарт. Нас привлекала романтика приключений, борьба, сильные люди, благородные характеры, мелодраматические ситуации.

Наши «общекультурные» увлечения определялись окружающей нас жизнью в искусстве. Нас покоряли Театр Фореггера, знакомство с самим Фореггером, «Синяя блуза». Уже в те времена знали мы активного и смелого художника Сергея Юткевича, Мейерхольда и его театр, Фердинандова, его теорию «метро-ритма», Опытно-героический театр. Знали, разумеется, Пролеткульт Эйзенштейна, Таирова и Коонен и их Камерный театр, театр Вахтангова, танцовщика и балетмейстера К. Голейзовского, танцовщика А. Румнева, художников А. Экстер, Г. Якулова, А. Лентулова. Одним словом — все, что так блистало в искусстве двадцатых годов и в

чем так удивительно переплеталось и перепутывалось истинно ценное и мишурно-наносное.

О некоторых из этих театральных коллективов знают многие, о них есть и литература (правда, весьма скромная). О других или очень мало известно, или почти не известно, как, например, о примечательном Опытно-героическом театре, руководимом режиссером, художником и актером Борисом Алексеевичем Фердинандовым. (Этот театр вначале помещался на Таганке, затем объединился с театром Мейерхольда в помещении бывшей оперетты Зона.)

Фердинандов проповедовал и осуществлял в своих режиссерских постановках теорию «метро-ритма». Он подчинял речь актеров, их движения, мизансцены подчеркнутому метрическому и (внутри его) ритмическому выявлению. Это было чрезвычайно интересно — действие во взаимоотношении слова и движения становилось как бы выпуклым, отточенным по своей форме, заражающим своей собственной «внутренней музыкальностью».

Фердинандов ставил пьесы и Лабиша («Копилка»), и Мариенгофа, и Николая Эрдмана. Брат Николáя, Борис Эрдман, делал для этих постановок декорации в духе естественном и обычном для двадцатых годов. Кстати, Петр Степанович Галаджев — актер и художник, один из активнейших членов нашего коллектива — был в начале своей творческой карьеры актером театра Бориса Алексеевича Фердинандова.

Несколько позднее Фердинандов выступал сам как актер в спектаклях Камерного театра, из которых нам больше всего запомнились его роли в «Принцессе Брамбилле» Гофмана и «Ромео и Джульетте». Это было поразительно по темпераменту, четкости движений, неожиданности смены ритма, музыкальной выразительности голоса, особой, присущей только Фердинандову певучей дикции.

В Камерном театре Фердинандов выступал и в качестве художника-декоратора. Борис Алексеевич был и ученым-исследователем в области театральной истории и театральной практики.

Кинематографу мы учились на американских вестернах и на фильмах Дэвида Гриффита.

Мы жадно впитывали в себя все интереснейшее в искусстве того времени и — не скроем — любили его.

От многого потом пришлось отказаться, частично переоценить. К сожалению, теперь не всегда удается вернуться к использованию опыта этого забытого искусства, которое по форме своей было революционно. В те дни многое рождалось впервые.

Мы в двадцатые годы искали, учились, как могли.

На школьных показательных вечерах мы учились ремеслу, что, конечно, имело свое положительное значение. Мы «снимали» без пленки.

Показательные вечера вызывали к себе интерес — на них бывали

многие видные работники искусства, театра и кинематографа, иностранные журналисты. Вечера повторялись, как спектакли. Часть мест в зрительном зале эксплуатировалась: билеты продавались за деньги, которые пополняли скудную кассу киношколы (билет на лучшие места стоил 30 тысяч рублей, на средние — 20 тысяч, а входные — 10 тысяч. Вот какие тогда были цены!). Среди нашей публики были и беспризорные мальчишки-папиросники, торговавшие у подъезда ресторана «Риц». Перескажем сюжеты лишь нескольких этюдов, показанных на вечерах (все они шли под специально написанную музыку).

«На улице св. Иосифа, 147»

Танцовщица возвращалась после спектакля домой и ложилась спать. Наступала полная темнота. В темноте появлялся свет электрического фонаря. В темноте же происходила борьба и похищение танцовщицы — действие передавалось только мельканием огня.

В следующей сцене зритель видел танцовщицу на «таинственной» улице св. Иосифа, в доме 147. Бандиты привязывали жертву к столу, а сами делили украденные у нее драгоценности. Во время дележа разгоралась ссора и драка. Воспользовавшись этим, танцовщица убегала.

В этюде участвовали Хохлова, Чистяков, Комаров, Пудовкин.

«Венецианский чулок»
(по сценарию В. Туркина)

Этюд состоял из двадцати четырех сцен, беспрерывно идущих одна за другой. Демонстрация этюда продолжалась сорок минут.

Доктор (Подобед) принимает пациентку. Жена доктора (Хохлова) очень ревнива. Приревновав мужа к пациентке, она устраивает истерику (это был ряд сложных акробатических движений). Огорченный доктор уходит к своему приятелю (Пудовкин). Приятель дарит ему венецианский кружевной чулок, который франты будто бы завязывают в виде галстука.

Вернувшись домой, доктор мирится с женой. Случайно вынутый из кармана чулок — повод для новой истерики (она подается в еще более сложном акробатическом исполнении). Возмущенная жена запирает доктора в комнате и уходит; доктор выпрыгивает в окно.

Проголодавшись, жена заходит в ресторан. (В ресторане студент Рейх очень талантливо один «изображал» оркестр; он дирижировал так, что за ним как бы чувствовался большой оркестр, не показанный на сцене.) В ресторане случайно оказывается друг доктора.

Когда Хохловой нужно было расплачиваться, выяснилось, что она забыла деньги. Тогда Пудовкин галантно предложил Хохловой заплатить

за нее. Она краснеет, смущается и уходит. (Кстати, Хохловой Кулешов самолично сделал шляпу из паяных железных коробок из-под пленки и проволоки.)

Пудовкин догоняет Хохлову, пытается ухаживать за незнакомкой. Она беспомощна, растерянна, соглашается пойти к нему в гости. Раздается стук в дверь, приходит Подобед. Пудовкин прячет Хохлову за ширму. Подобед рассказывает своему приятелю, что жена не дает ему покоя, что подаренный чулок был поводом для нового приступа ревности. Подобед уходит. Хохлова выходит из-за ширмы. Пудовкин пытается ее поцеловать, но получает пощечину (при этом он делает не то задний кульбит, не то заднее сальто).

Затем все выясняется и кончается счастливо.

«Яблочко»

Это был пантомимно-балетный номер под музыку одной из самых распространенных песен той эпохи «Эх, яблочко, куды ко́тишься...».

В эпизоде участвовали С. Ко́маров, А. Хохлова, попеременно Г. Кравченко и А. Городецкая.

«Кольцо»

Небольшой гротесковый этюд, в котором впервые работал В. Фогель — впоследствии один из талантливейших актеров немого кино.

(«Яблочко» и «Кольцо» Кулешов ставил совместно с В. С. Ильиным. Теперь мне кажется, что в этих эпизодах была недостаточно критически использована система Дельсарта.)

Был и еще один этюд, значительно отличавшийся от предыдущих, он как бы являлся «предком» нашей картины «По закону». Большинство наших тогдашних постановок были комедийными, комическими или пародийными. Но нас интересовала и серьезная реалистическая работа для кинематографа. Конечно, реализм мы понимали в то время не отчетливо, не точно, но стремление к нему было большое.

Этюд, о котором говорится, назывался «Золото» — по форме он был, так же как и все другие, гротесковым, но по режиссуре и по актерскому выполнению гораздо более реалистичным, серьезным, «настоященским». В отличие от других это была вещь более кинематографическая, нежели театральная или эстрадная. Материалом для этюда послужил один из рассказов Джека Лондона — «Кусок мяса».

Интересно, что в первые дни у нас ничего не выходило. Тогда мы начали с особой тщательностью анализировать сюжет и ставить мельчайшие актерские задачи, находить оправданные физические действия. Постепенно этюд начал получаться.

Открывается занавес. На сцене ширма и кубы, разделяющие площадку. Между кубами и ширмами выглядывали, сигнализировали и пробегали люди — они грабили банк. Занавес закрывался и сразу открывался — следующий эпизод происходил в аптеке. Один из бандитов (Пудовкин) уговаривает аптекаря продать ему яд. Занавес снова закрывался и открывался — теперь местом действия было жилище грабителей. Два других бандита (Хохлова и Подобед) приносили завернутую в платке украденную в банке золотую плиту. Они медленно начинали разворачивать платок (золотую плиту изображала обыкновенная бухгалтерская книга), и на их лицах начинал все больше и больше «отражаться» блеск золота. Золото «завораживало»; каждый из бандитов мечтал о своем, а внезапно встретившись взглядами, они настораживались и начинали подозревать друг друга. Потом происходил предательский сговор: решено убить третьего грабителя. Он приходит веселый, начинает заниматься хозяйством — накачивает примус, чтобы вскипятить чай (а Подобед в это время в том же ритме точит нож), разливает чай и... подсыпает стрихнин в стаканы товарищей. Во время чаепития Хохлова то выдвигала, то задвигала ящик стола, чтобы вынуть незаметно нож. Подобед пил чай, Хохлова — нет; воспользовавшись удобным моментом, она вонзила нож в спину Пудовкина. Пудовкин падал со стула (это было «знаменитое» по технической сложности падение Пудовкина, которым он многие годы гордился). Тут же Подобед из пистолета убивал Хохлову, а умирающий Пудовкин подманивал пальцем Подобеда и сообщал ему, что тот отравлен («Стрихнинчик в животе!»). Подобед подбегал к стакану, нюхал и... начинал в судорогах умирать. Так все три действующих лица погибали из-за алчности. Этюд кончался приходом аптекаря, который, увидя трупы, в ужасе поспешно задергивал занавес.

Повторяем, что, несмотря на гротесковость сюжета, игра в «Золоте» наиболее приближалась к реалистической и многому нас научила.

Поскольку, как мы уже писали, показательные спектакли киношколы являлись в известной степени прообразом метода предварительных репетиций в кинематографии, следует рассказать о том, что представляла собой наша сцена.

Демонстрационный зал имел очень немного мест для зрителей. Перед сценой стояли амфитеатром скамейки — несколько рядов. Сцена обрамлялась двумя колоннами, между которыми располагался раздвижной (от центра) занавес. С боков были кулисы. Дальше шел второй раздвижной занавес. Сзади — фон, а по бокам — две комнаты для актеров, реквизита и мебели.

Когда шли спектакли, за одной из колонн, невидимый зрителю, обыкновенно стоял Сергей Петрович Комаров, который выполнял одну из самых ответственных работ в спектакле: он им «дирижировал», то есть со списком сцен, зная наизусть все этюды, давал сигналы двум другим

студентам, когда нужно открывать и закрывать занавесы. Он также давал сигналы студенту, включающему и выключающему лампы. Многосвечные полуваттные лампы были расположены довольно просто: одна позади сцены, одна — сверху на переднем плане, две — по бокам.

Действие происходило или на заднем, или на переднем плане сцены. Когда играли на переднем плане, второй занавес был закрыт, за ним переставлялась мебель и реквизит. Самой сложной была перестановка вещей и реквизита на первой сцене, потому что действие давалось беспрерывно — один из занавесов закрывался и сейчас же открывался. Нужна была большая организованность в ведении спектакля, чтобы к моменту открытия занавеса успеть расставить вещи. Если перестановка была особо сложна, то мы старались сцену строить так, чтобы актеры во время действия становились перед первым занавесом. Когда первый занавес закрывался, актеры еще продолжали играть, а за это время на первой сцене успевали переставить нужные вещи и реквизит.

Сцена обставлялась настоящей мебелью и условными кубами, ширмами и лестницами, из которых составлялись разнообразные декоративные комбинации. Черные и серые плоскости бархатных ширм — четырехугольных «колонн» — помогали делить сценическую площадку и служили хорошим фоном для действующих актеров.

Мы уже говорили, что работа «вспомогательного» персонала за закрытым занавесом требовала большой организованности и четкости. Кулешов иногда не смотрел очередного спектакля, а становился рядом с Комаровым или залезал повыше на какую-нибудь лестницу и наблюдал, как происходит перестановка вещей и реквизита, которая была заранее точно срепетирована с учетом всех движений. Вещи, реквизит всегда лежали на точно определенном месте, было рассчитано, как лучше их взять, чтобы быстрее поставить на сцену. (Интересно, что студенты, занимавшиеся этими перестановками, приобрели необходимую дисциплину, технику и стали лучше учиться по актерскому мастерству.)

После окончания очередного спектакля мы обыкновенно задерживались в школе, обсуждая с гостями работу, а потом укладывали часть костюмов и реквизита на детские санки и увозили все это домой по сугробам, доходящим до второго этажа. Снег в те годы с улиц не убирался. А дома снова начинались «дискуссии», обсуждения новых работ, мечты о будущем и больше всего о съемках на пленку, о настоящей производственной жизни— о чуде!

Постепенно в школе назревали глубокие противоречия.

Дело в том, что вместе с Кулешовым над постановкой показательных вечеров работал художник и архитектор Василий Сергеевич Ильин. Его трудно забыть: лицо Аполлона, только окаймленное большой бородой, широкополая, как бы «простреленная пулями» шляпа, черный старинный плащ...

По своему мышлению, упорству, страстности и изобретательности Ильин в те времена, вероятно, подражал Микеланджело, вернее, так считали его почитатели. О характере Василия Сергеевича рассказывал Владимир Ростиславович Гардин, на кинофабрике которого еще в дореволюционные времена Ильин работал художником. «Бывало, он поставит в павильоне три колонны,— говорил Гардин,— сядет на стул и думает. Вы знаете, сколько он мог думать?» И Владимир Ростиславович тут же давал ответ на собственный вопрос, крича истошным голосом: «Восемнадцать лет!!!»

Вот такой «задумчивости» и упорства человек, умевший просидеть за беседой об искусстве до восьми часов утра, не обращая внимания на обессиленных партнеров, сдружился с Кулешовым и помогал нам в творческой работе и исканиях.

Ильин был восторженным поклонником школы Дельсарта и всячески применял ее в наших работах. Кроме того, он самостоятельно ее развил и усовершенствовал. Нам изыскания Ильина чрезвычайно нравились, но они все более и более уводили от жизни и производства. Должно быть, воспитанный на хронике, Кулешов почувствовал, что Ильин ведет всех нас совсем в сторону от настоящей жизни, окончательно в сферу «небес и Парнаса». Кулешов это понял, «ощетинился» и стал сопротивляться влиянию Ильина, которого к этому времени назначили ректором ВГИКа.

По инициативе Кулешова мы, то есть Хохлова, Пудовкин, Комаров, Барнет, Подобед, Фогель, осенью 1922 года решили порвать с Ильиным и работать как самостоятельный филиал Школы кинематографии.

Нашей творческой программой было изучение особенностей киноискусства, установление новых приемов и законов актерской игры и режиссуры без заумных теорий Ильина, без его схоластичности, без бесконечных по срокам, отупляющих актеров репетиций. Вспоминаем, как мучил Ильин на репетициях молодую Люсю Ильющенко — впоследствии балерину Большого театра. Он сотни раз заставлял ее повторять одни и те же движения на репетициях.

Мы любили жизнь и всеми своими помыслами стремились на производство. Мы хотели во что бы то ни стало, несмотря на голод и холод, на отсутствие пленки, на разрушенное ателье, снимать, снимать, снимать. Снимать так, чтобы наши картины смотрели зрители.

Так произошел уход кулешовской группы из киношколы. Мы приютились в помещении бывшего театра «Зон», где ныне находится Концертный зал имени Чайковского. Там же помещались Театр Вс. Мейерхольда и Опытно-героический театр Бориса Алексеевича Фердинандова.

Период работы при Опытно-героическом театре (до конца 1926 года) известен как период существования так называемого «коллектива Кулешова». В это время мы приблизились к производству, научились фото-

графировать, писать сценарии и сняли три картины — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону». Кроме того, Кулешов подготовил к печати книгу «Искусство кино», которая по не зависящим от нас обстоятельствам вышла в свет только в 1929 году (поэтому о содержании книги узнали раньше от Пудовкина).

Наше самостоятельное существование как коллектива потребовало максимального напряжения воли и сил. Во-первых, надо было на что-то существовать. Надо было добывать деньги. В те годы был нэп, он и мешал и помогал нашей жизни. Бедны мы были предельно. Благодаря тому, что у Кулешова осталось кое-что от «старого гардероба», часть из нас была приодета — один донашивал его кожаную куртку, другой — башмаки на веревочной подошве. А Пудовкин, помнится, ходил в кожаных брюках, состоявших из двух самостоятельных половин, скреплявшихся английскими булавками. Иногда булавки расстегивались...

Для заработков мы начали выступать в ресторанах с короткими этюдами из показательных вечеров. Это была черная и отвратительная работа. За столиками «Эрмитажа» сидели жирные, тупомордые богатые нэпманы и то с ужасом, то с вожделением смотрели, пожевывая, наши «ритмические представления». Вот уж поистине: «Ешь ананасы, рябчиков жуй!» Хохлова своей худобой вызывала в нэпманах ужас. В антракте ее обступали цыганки из хора и с любопытством рассматривали стекляшки вокруг шеи, наперебой спрашивая: «Бриллианты? Настоящие? От кого?»

А под утро мы опять укладывали вещи и реквизит на санки и опять тащили их по Москве.

Повторяем, это был «тяжелый хлеб», но хлеб не для себя, а для дела, для коллектива, для р а б о т ы, и мы не унывали... «Эх, яблочко, куды ко́тишься...» — пели мы по дороге, а дома опять не ложились спать и затевали бесконечные разговоры об искусстве, мечтали о производственной деятельности, готовились к очередным занятиям.

Помимо ресторанов мы выступали в «культурных очагах» — рабочих клубах, школах, даже в Колонном зале (однажды вместе со знаменитой балериной Е. В. Гельцер). Особо приятно было выступать в детских домах — там мы получали особую «зарплату»: могли на месте есть сколько угодно б е л о г о хлеба, но с условием с собой не уносить! Нас так и приглашали — без оплаты, но с правом съесть любое количество белого хлеба. Какими прекрасными нам казались эти вечера, как после легко было тащить санки с костюмами и реквизитом!

Как-то Кулешов с Пудовкиным получили выгодный заказ уже в качестве художников — они должны были оформить ко Дню авиации клуб Главрыбы. Мы изготовили ряд огромных панно — помним, на одном из них был изображен строй самолетов над морем, а по морю плавал кит,

выпускающий эффектнейший фонтан (так символизировалась солидарность Главрыбы с авиацией). Работу оплатили с волшебной щедростью — наша бригада (четыре человека) получила увесистую половину балыка...

Еще в 1920 году нам удалось достать немного пленки, и мы сняли три монтажных эксперимента. Они описаны Кулешовым, Жоржем Садулем, Джеем Лейдой и другими авторами.

Расскажем об этих экспериментах еще раз, так как сейчас стало почти невозможно достать книги давно напечатанные, ставшие библиографической редкостью.

Один из экспериментов:

«Творимая земная поверхность»

Кулешов снял эпизод, в котором участвовали в качестве актеров Оболенский и Хохлова. Вот его примерная раскадровка.

В начале эпизода Оболенский шел по набережной Москвы-реки.

В другом кадре по направлению, встречному к Оболенскому, шла Хохлова (это снималось у нынешнего Центрального универмага в центре города — тогда «Мюр и Мерилиз»).

Следующий кадр крупно: Оболенский увидел Хохлову.

Потом кадр: Хохлова увидела Оболенского (тоже крупно).

В нейтральном месте Москвы: Оболенский спешит к Хохловой.

И еще в нейтральном месте Москвы: Хохлова идет к Оболенскому.

Далее кадр: Гоголевский бульвар, Хохлова и Оболенский встречаются на фоне памятника Гоголю, протягивают друг другу руки.

Кадр (крупно): рукопожатие. (Причем вместо рук Оболенского и Хохловой здесь были сняты руки других людей.)

На фоне памятника Гоголю: Оболенский и Хохлова смотрят на камеру.

Кадр (из хроники) — Капитолий в Вашингтоне.

Хохлова и Оболенский идут.

Ноги Хохловой и Оболенского подымаются по лестнице нашего Музея изящных искусств, ступени которой очень похожи на ступени Капитолия в Вашингтоне.

Смонтировав все перечисленные куски, мы на экране получили: «Мюр и Мерилиз» стоит на набережной Москвы-реки, между ними Гоголевский бульвар и памятник Гоголю, а напротив памятника Гоголю — Капитолий.

Этот монтажный эксперимент доказал, что монтажом можно создавать не существующий реально пейзаж из реально существующих элементов пейзажа. Связь — непрерывность действий актеров.

Этого в те времена никто не знал, так были открыты новые возможности кинематографа, ставшие вскоре очевидными для всех.

«Творимый человек»

Снимая крупно — спину одной женщины, глаза другой, рот опять другой женщины, ноги третьей и т. д., удалось смонтировать реально не существующую женщину (женщина сидела перед зеркалом и занималась своим туалетом).

«Танец»

Мы сняли танец талантливой молодой балерины того времени — Зинаиды Тарховской. Танец, снятый с одной точки, сопоставлялся с танцем, смонтированным из разных планов. Танец, показанный разными планами, получился на экране гораздо лучше (кинематографичнее) танца, снятого общим планом.

Все эти эксперименты снимал оператор А. А. Левицкий.

Они долго у нас хранились, но, к сожалению, погибли во время Отечественной войны.

Творческую силу монтажа эти съемки безусловно доказали и явились развитием первого эксперимента — «с Мозжухиным».

Итак, монтаж в кино. А в других искусствах? Тогда мы об этом не думали...

В художественной литературе монтаж был давным-давно открыт, задолго до появления кинематографа. В частности, замечательно точно о монтаже думал и писал Лев Толстой.

Вот выдержки из письма Толстого к Страхову в апреле 1876 года:

«Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения...

Теперь же, правда, когда девять десятых всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Более гениального определения сущности монтажа («сцеплений»), чем сделал это Лев Толстой, нельзя придумать!

Коллектив Кулешова

Самостоятельное существование так называемого «коллектива Кулешова» не поставило нас вне рядов школы кинематографии; мы являлись филиалом школы (в то время ГТК). Всем желающим членам нашего коллектива была предоставлена возможность в 1927 году получить дипломы.

Работа в коллективе происходила интенсивно. День (вернее, вечер — днем многие служили) начинался с занятий боксом, акробатикой, пластикой. Преподавателями были сами ученики. Бокс преподавал Борис Барнет. Акробатикой занимался Сергей Комаров, который до начала кинематографической карьеры обучал гимнастике и акробатике в Главной военной школе физического воспитания трудящихся. Ритмикой и пластикой занималась Ада Городецкая, молодая танцовщица, тоже наша ученица.

Все члены коллектива и ученики были прекрасно физически тренированы — боксировали, фехтовали, «крутили» переднее и заднее сальто, делали «колесо», плавали, некоторые ходили по проволоке.

Помимо дисциплин по физической подготовке мы, как главным, занимались актерским и режиссерским мастерством, которое начали преподавать помимо Кулешова Хохлова, Пудовкин, Комаров. Так, учась, многие из нас начали учить и, наоборот, уча, учились.

Не имея еще возможности снимать на пленке, мы начали усердно заниматься фотографией — фотолаборантская работа была обязательна для всех. Снимались учебные этюды и крупные планы. Так был сделан фотоальбом коллектива.

Все были обязаны делать ту или иную не творческую, но полезную для коллектива работу: чинить электричество, делать декорации, шить костюмы, изготовлять бутафорию и т. д.

В программе занятий коллектива было изучение света (для киносъемок) и управление автомобилем.

Основными членами коллектива были все те же: В. Пудовкин, П. Подобед, Б. Барнет, С. Комаров, В. Фогель. К ним прибавились: П. Галаджев, Б. Свешников. Административным руководителем стал А. М. Шах-Назаров, его помощником — Б. Барнет. Потом к нам пришли В. Инкижинов (от Мейерхольда) и дочь Мейерхольда — Ирина Всеволодовна.

Мы гордимся тем, что в числе наших кратковременных учеников был и Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он ходил в коллектив недолго — три месяца — на правах вольнослушателя, но первые кинознания по теоретическому (на бумаге!) монтажу и построению массовок получил в коллективе.

Впоследствии Кулешов вступил с Сергеем Михайловичем как режиссером театра Пролеткульта во «взаимообменные взаимоотношения» — наших учеников пускали ранним утром в зал Пролеткульта заниматься физическими упражнениями и хождением по проволоке, а Кулешов за это

читал лекции по киноискусству актерскому коллективу, которым руководил Эйзенштейн.

Большое влияние на всех нас в это время оказал бывший тогда директором Государственного Эрмитажа Сергей Николаевич Тройницкий (позднее профессор, доктор искусствоведения). До Октябрьской революции он был издателем и редактором известного журнала, посвященного искусству, «Аполлон». Сергей Николаевич, человек универсальных знаний, был знатоком и искусства и материальной культуры, много путешествовал, знал разные страны, разных людей, разные бытовые уклады.

Он был прекрасным учителем для большинства из нас — членов кулешовского коллектива. Многими неделями мы изучали Эрмитаж под непосредственным руководством Сергея Николаевича. Музей в это время только восстанавливался после войны и разрухи, и мы имели возможность наблюдать за развеской картин, целыми днями сидеть одни перед великими произведениями искусства, часами рассматривать рембрандтовского «Блудного сына» (как гениально написана пятка у коленопреклоненного сына!), детально изучать исторические драгоценности «особой золотой кладовой» и слушать увлекательные рассказы Сергея Николаевича.

Квартира Тройницкого находилась в Зимнем дворце, и ее огромные окна выходили на Неву. Мы помним, как с наступлением весенних сумерек уходили из музейных залов; пройдя в полумраке через египетский отдел, мимо саркофага и мумии фараона, поднимались в кабинет Сергея Николаевича и, не отрываясь от окон, смотрели до утра на оранжево-сине-фиолетовые переливы Невы, на ростральные колонны Биржи, на золотую иглу Петропавловской крепости в бледном свете белых ночей.

Вспоминается один забавный случай с Сергеем Николаевичем. Богатство Эрмитажа невозможно переоценить, а время было трудное, бедное, и Эрмитаж почти не охранялся. И вот однажды Сергей Николаевич, проходя по залам музея, почувствовал запах гари; куда он ни переходил, запах не исчезал: все помещение (а это несколько километров!) было наполнено подозрительным запахом. Наконец причина была обнаружена — горел карман Тройницкого, в который он положил не потушенную трубку. Тройницкий был страстный курильщик и коллекционер трубок...

Но вернемся к нашему коллективу.

Отношение к работе и дисциплина в коллективе были действительно образцовые. Для поощрения особо отличившихся нами были придуманы шуточные знаки отличия — обыкновенные маленькие цветные пуговицы, которые накалывались на костюм в виде значков. За проявление особой дисциплины, точности, аккуратности, инициативы, за работу через силу или во время болезни выдавалась синяя пуговица. За трюк, выполненный для занятий (а впоследствии для съемок) и связанный с риском для жизни, выдавалась красная пуговица, за неоднократное присуждение красных пуговиц выдавалась белая.

Фогель и Свешников имели белые, Пудовкин, Подобед, Комаров, Слетов — красные и синие. Мы тоже имели «награды», которые присуждал нам коллектив.

Несколько слов об отдельных членах коллектива.

Пудовкин пришел в наш коллектив с фронта. До мировой войны 1914 года он учился на инженера-химика. Был образованным, широко эрудированным человеком, знал иностранные языки. Неплохой художник. Основная его особенность — поразительный темперамент во всем. Пудовкин был чрезвычайно любознательным, романтиком, любил путешествия, мечтал увидеть Индию как наиболее сказочную страну. И мечты его впоследствии сбылись — в сороковых годах он торжественно был встречен в Индии как уже знаменитый кинорежиссер.

У Пудовкина была поразительная широта интересов — кино, живопись, археология, география, политика, учение йогов, учение Фрейда — всего, что интересовало его, просто невозможно вспомнить и перечислить.

Учился исступленно — часами, днями, без конца мог тренироваться на узком бревне, репетируя замысловатые сцены для «кино без пленки» с Хохловой и Ильющенко. Умел говорить горячо, увлеченно, умно. Его речь отличалась чистотой. У него были большие литературные способности.

Подобед Порфирий Артемьевич был самым старшим из нас. В прошлом морской офицер. В войну 1914 года командовал минированием Финского залива. В коллектив пришел, не оставляя работу инспектора (административного директора) МХАТ. Отличался своим воспитанием, безупречной честностью, дисциплиной, четкостью во всем, организованностью. Обладал великолепным административным талантом и в этом плане был нашим учителем. Это он научил нас четко и точно работать, научил на всю жизнь. Беззаветно был влюблен в кино, проявлял исключительную старательность как актер, умел получать наслаждение от работы, которая никогда для него не была чем-то принудительным. Курил, как большинство из нас тогда, трубку, ухитряясь доставать душистый английский табак «кепстэн», который во времена нэпа иногда продавался в частных табачных маленьких магазинчиках, пропитанных чарующим запахом сигар и трубочного табака.

Подобед последние годы был режиссером студии научно-популярных фильмов.

Борис Васильевич Барнет привлекал внимание каждого умным взглядом, неисчерпаемым остроумием, жизнерадостностью, красотой своих движений, складной спортивной фигурой. Ему сопутствовал неизменный успех у женщин — ведь не так часто встречаются герои, так сказать, по всем статьям.

У Барнета был тонкий художественный вкус — он умел видеть и почти сразу стал отличным актером и режиссером.

Мы уже писали, что он был боксером, и мы не видели человека более красивого на ринге, чем Барнет. Его движения были красивы, как бывают красивы движения тигра или льва. И при этом он редко бывал на ринге победителем — быстро уставал.

Барнет не отставал от других в страсти к трубкам и «кепстэну», только, в отличие от Пододеда, курил табак из черной железной коробки — наиболее крепкий, а Подобед из желтой — слабый. Отличался приветливым, веселым характером. Многое знал, рисовал, много читал. Любил людей. Никогда не был злопамятен. Он был нашим близким другом всю жизнь.

Владимир Павлович Фогель был гениальным кинематографическим актером — лучшим в нашем поколении. В главе «Петербург и Москва» Хохлова рассказывала о «скелете» Шаляпина («Какой скелет!»). Это определение следует отнести и к Фогелю. Он изумительно ритмично и выразительно двигался, отличался безукоризненной элегантностью, даже если на нем были надеты холщовые некрашеные брюки трубой и калоши на босу ногу (что случалось нередко).

Особо чарующими у Фогеля были глаза — светлые, почти бесцветные, но полные самых тончайших нюансов чувств и мысли (глаза знаменитого немецкого актера Конрада Фейдта лишь напоминали глаза Фогеля).

Фогель, как и все, был необычайно упорен в работе, тренировках, репетициях. Отличный акробат, он совершенно не боялся высоты, электрического тока. Умел делать все. Он был актер, электротехник, монтер, фотолаборант, монтажер, столяр, плотник, конструктор.

Отец Фогеля, немец, совсем плохо говорил по-русски. Володя говорил отлично, но, стоило ему выпить рюмку водки, как он невольно начинал говорить с немецким акцентом и любил петь: «Вниз по батюшке по Рейну...» (на мотив «Вниз по матушке по Волге...»). Все его рассказы были пронизаны чувством юмора. Не щадил он и отца, передавая нам одно из его «мудрых» наставлений: «Для путешествия молодому человеку нужно иметь только полотенце, коньяк, зубную щетку, мыло и колбасу». (Не подумайте, что Фогель был пьяницей, он пил очень мало и редко.)

Вот пример «меланхоличного раздумья» Володи. Он как-то произнес: «У них Браунинг (пистолет)... А у нас Пушкин... (пушка)».

Фогеля многие знают как комедийного актера, но таким его делали на кинофабрике «Русь». Подлинное амплуа Фогеля героико-трагическое.

К нашему огромному горю, Фогель, беспощадно перегруженный неинтересной работой, заболел шизофренией и покончил жизнь самоубийством. Очевидно, это было наследственное заболевание. Также покончил свою жизнь и его брат, летчик: установив на самолете рекорд высоты, он выбросился за борт...

Борис Свешников — один из лучших кинематографистов, которых

мы когда-либо знали, профессионал до мозга костей. Человек особой деликатности и скромности, с необычайным «чувством локтя» — коллективности, товарищества. У Свешникова был прекрасный дар и исполнителя и подготовителя (то, что на производстве теперь делают вторые режиссеры или высококвалифицированные ассистенты). Он мог подготовить и достать все самое неожиданное: самолеты, людей, верблюдов, грудных детей, животных, антикварные вещи, пушку, научные приборы, ружье, игрушки, живого зайца... Ему можно было дать самое невероятное задание на минимальный срок, и любое задание он точно в срок выполнял. Как он это делал, никто не знает, и он никогда об этом не рассказывал.

Он был таким же рукоделом, как и Фогель, таким же энтузиастом, как и все члены коллектива. Сколько он в своей жизни сделал истинно полезного для советской кинематографии! Мы не хотим, чтобы Борис Свешников был забыт! А его незаслуженно забыли, хотя он был лучшим помощником больших советских режиссеров.

Петр Степанович Галаджев — человек страстный, веселый, талантливый, темпераментный. Он пришел к нам в коллектив как художник, чтобы нарисовать персонажи нашего кино «без пленки» по заданию редактора журнала «Зрелища» Льва Владимировича Колпакчи. И... накрепко остался в коллективе. Обладая замечательным комедийным талантом, он снимался почти во всех кулешовских картинах. Отличался феноменальной работоспособностью. Вне работы для Петра Степановича жизни не было — без работы он просто заболевал.

Оболенский Леонид Леонидович самый аристократический, самый утонченный член нашего коллектива, человек всесторонних интересов — актер, режиссер, танцор, инженер, лингвист, историк искусств, фотограф, оператор (впоследствии звукооператор и звукооформитель). Ближайший друг Эйзенштейна, «соблазнивший» Сергея Михайловича пойти в кинематограф, друг, которому великий режиссер доверял свои сокровенные мысли.

Человек очень тяжелой и необычайно трудной судьбы...

Но пора остановиться. К сожалению, дать характеристики всем членам коллектива не представляется возможным.

Вывод ясен: все мы были объединены любовью к кинематографии и, несмотря на свою разность, были людьми широких интересов и незаурядных способностей, людьми, отдающими себя до конца любимому делу.

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»

Наконец в 1923 году мы добились работы на производстве, несмотря на разрушенные ателье, почти уничтоженную осветительную аппаратуру и ограниченное количество пленки.

Первой работой нашего коллектива стала картина «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

Сценарий нам был предложен кинофабрикой, его написал поэт Николай Асеев, но осуществить на экране написанное Асеевым совершенно не представлялось возможным — настолько автору были незнакомы технические возможности кинематографа того времени и настолько он представлял себе наше искусство изобразительно-плакатным. Нынче мы не имеем сценария Асеева, но в нашем распоряжении есть опубликованный в одном из журналов эпилог этого сценария.

Вот отрывок из него.

«Джедди возвращается в Америку.

Купе спального вагона. Джедди спит, приткнувшись в углу. Проходит проводник и затеняет свет, бьющий в лицо Джедди. Потемневшее купе развертывается в теннисную площадку. По одну сторону сетки — Эли со своими питомцами, по другую — Джедди. Начинается партия, причем на мячах и ракетках явственно видна надпись «МОПР».

Среди зрителей втискиваются с одной стороны финансист Джон Вест, с другой — авантюрист Жбан. Партия разыгрывается вначале спокойно, затем превращается в общий поток мячей.

Мяч, посланный Сенькой Свищем, попадает в пузо Джона Веста. Мяч, летящий со стороны Джедди, расплющивает физиономию Жбана. Вообще мячи летят как-то странно. Они то и дело сбивают котелки и цилиндры наиболее франтоватых зрителей, удаляющихся в негодовании; их, однако, не убывает, так как на месте цилиндров выступают все больше и больше кепи рабочих. Какая же это игра?

Пострадавшие Вест и Жбан возмущены. Партия идет против всяких правил. Жестикулируя, они пробиваются к барьеру и застывают в изумлении. Вместо мальчишеских команд Джедди и Эли шеренгами встали отряды Коминтерна. Мячи продолжают лететь через сетку. Их ловят рабочие со всех сторон. Вест и Жбан смотрят, выпуча глаза, друг на друга. Их разделяют мускулистые плечи смеющегося рабочего, который, указывая на площадку, говорит им: «Это — честная игра!»

Расталкивая их, он присоединяется к одной из групп, все более пополняемой прибывающими рабочими.

Эли и Джедди подходят к сетке и через нее пожимают друг другу руки. Сетка становится водой океана. С двух материков Эли и Джедди протягивают друг другу руки. Мячи продолжают лететь с одного берега на другой. За Эли и Джедди — прибывающие рабочие массы...».

Отказываться от сценария Асеева мы не могли, нового предложения получить было невозможно. Доказать, что сценарий не получится на экране, и самому Асееву и тогдашним руководителям производства мы тоже были не в состоянии. Мы были не в состоянии доказать, что не получатся летящие мячи с «явственно видимой надписью «МОПР», не по-

лучатся мячи, сбивающие котелки и цилиндры франтоватых зрителей, не получится то, что «на месте цилиндров выступает все больше и больше кепи рабочих», не получится, что «сетка становится водой океана» и что «с двух материков Эли и Джедди протягивают друг другу руки».

Поэтому коллектив принял решение — написать новый сценарий, оставив в нем от асеевского только имена действующих лиц.

В результате нашей коллективной работы получился совершенно новый сценарий.

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», кажется, была одной из первых художественных картин, снятых на советских кинофабриках.

А кинофабрики в то время представляли собой холодные, серые, разрушенные здания, заполненные минимальным количеством сломанной осветительной аппаратуры (юпитерами). Ни реквизита, ни костюмов, ни фундуса для постройки декораций — ничего почти не было. Производство приходилось налаживать заново. Общая хозяйственная разруха в стране делала эту работу невероятно трудной. Поэтому картины этого периода, сделанные в предельно кустарных условиях, отличались серой невыразительной фотографией, небрежным монтажом, неряшливыми костюмами и декорациями.

Весь наш коллектив во что бы то ни стало решил снять «Веста» по всем статьям максимально профессионально, так, чтобы картина не отличалась от заграничных, достигших в те годы, в особенности в Америке, большого технического совершенства.

Эту задачу нам помог решить в первую очередь оператор Александр Андреевич Левицкий. Так как мы тщательно продумывали и репетировали заранее все сцены, Александр Андреевич имел возможность так же тщательно продумать и их освещение. Несмотря на то, что он работал с предельно ограниченным количеством осветительных приборов, по операторскому выполнению картина не только не уступала заграничным, а даже могла соревноваться с лучшими из них. Причем Левицкому удавалось получать исключительно выразительные по свету кадры, пользуясь двумя-тремя осветительными приборами. Имеющаяся на кинофабрике дуговая осветительная аппаратура чрезвычайно плохо работала — мигала, трещала. Нередко угли падали на актеров, поджигали костюмы, не говоря уже о коврах и декорациях.

У актеров бывали случаи сильнейших ожогов от падающих раскаленных частиц углей. Кроме того, дуговой свет того времени вызывал мучительные ожоги глаз, в особенности у актеров, которые не имели возможности пользоваться во время съемок защитными темными очками.

Помогло нам не ударить лицом в грязь и то, что все работники коллектива владели помимо основной подсобными профессиями. Мы сами тщательно изготовили к картине и реквизит, и бутафорию, и декора-

ции по эскизам Кулешова и Пудовкина, и надписи (вырезанные буквы наклеивались на черный бархат).

Клеили и монтировали мы тоже сами. Делали это главным образом Фогель и Хохлова — монтажниц не было. Левицкий сам проявлял, печатал, вирировал картину в тон сепии.

У всего коллектива настроение было энтузиастическое — люди себя не жалели, работали не покладая рук, не считаясь со временем и усталостью.

Хохлова снималась три дня с температурой сорок — она заразилась на фабрике от детей сторожа корью; Комаров не сдвинулся с места и продолжал играть, когда на съемке крупного плана на него упала тяжелая дверь. Он видел, что дверь падает, но знал, что каждый сантиметр пленки нам дорог. План получился хороший, синяк на лбу у артиста огромный, но зато у него прибавилась еще одна синяя пуговица...

Все артисты работали на совесть. Драка так драка, никто не боялся драться по-настоящему (до сих пор в нашем кино актеры не умеют драться так естественно, как бывшие члены «коллектива»). Смело провели мы трюковые съемки. Подобед подолгу снимался в пижаме на морозе, Галаджев, полуголый, растирался снегом (не несколько минут, а час или два) и т. д.

Здесь стоит рассказать о том, как делалась главная трюковая съемка — «перелет на канате». В картине есть такой эпизод: «Погоня продолжается на крыше дома. Джедди видит канат, перетянутый через улицу на высоте шестого этажа. Недолго думая он лезет как кошка на противоположную сторону улицы по канату. Милиционеры в нерешительности останавливаются. Джедди почти достиг крыши противоположного дома, но канат обрывается, и Джедди летит вниз, не выпуская конца каната из рук, и как бомба влетает через разбитое им окно в библиотеку...»

В основном кадре этого эпизода бралась улица с двумя находящимися друг перед другом шестиэтажными домами. Дом с правой стороны кадра был сплошной, а дом с левой стороны — только казался одним домом, на самом деле это были два дома, стоящие с небольшим промежутком друг от друга и совмещающиеся в кадре как бы в один. На крыше в промежутке между этими двумя домами была закреплена веревочная перемычка, от которой под прямым углом шел канат, протянутый на крышу противоположного дома и закрепленный там.

Джедди должен был перелезать по канату с дома, расположенного на правой стороне кадра, на дом, расположенный слева. Когда Джедди приближался к середине улицы, конец каната, закрепленный на крыше правого дома, помощники открепляли и отпускали, и Джедди должен был начать раскачиваться на канате, как маятник (в прогале левых домов).

В монтаже предполагалось взять только первый взмах «маятника», а дальше надо было снимать Джедди, уже разбивающего окно библиотеки и влетающего в комнату.

Съемка производилась, разумеется, без всяких предохранительных сеток, так как кадр хотелось сделать максимально «страшным» — показать и землю и всю высоту домов.

Джедди играл Барнет. Выполнение этого трюка требовало упорной и тщательной тренировки. Барнет пренебрег ею, легкомысленно переоценив свои силы. В результате на съемке он почувствовал себя плохо и выпустил из рук канат, но так как был застрахован карабином с цепью, прикрепленной к кожаному браслету на руке, то повис на высоте шести этажей над серединой улицы, и его пришлось снимать пожарным.

Отчасти из-за этого случая Барнет первым ушел из нашего коллектива на самостоятельную режиссерскую работу. Но, повторяем, наша взаимная дружба с ним осталась неизменной и продолжалась до дня его трагической кончины.

После Барнета за выполнение трюка взялся Фогель, который готовился к нему с педантичной аккуратностью, ежедневно тренировался и согласился на съемку, только полностью к ней приготовившись. Фогель легко и спокойно выполнил трюк, показав виртуозную акробатическую технику и полнейшее бесстрашие. Мы помним, кстати, как для одной заказной короткометражки Фогель залезал на высокую фабричную трубу, а в перерывах между съемками спокойно отплясывал на ее венце чечетку.

Бесстрашными трюками были также «красно- и белопуговичники» Свешников и Слетов. Любили делать сложные трюки Подобед и Пудовкин. Но один раз, в «Луче смерти», Пудовкин жестоко разбился. Ему надо было прыгнуть с высоты четырех этажей в сетку, но держать ее директор картины из экономии пригласил не специалистов, а неквалифицированных подсобных рабочих. Они не удержали сетку в минуту прыжка, дали ей провиснуть, и Пудовкин серьезно разбил себе спину.

При съемках «Мистера Веста» мы старались следовать нашим положениям и законам актерской игры, учитывали каждые мельчайшие движения человека в кадре, старались двигаться ритмично, вероятно, поэтому руководство Госкино окрестило нас «мастерами ритма».

Мы считали, что материал кинематографии — реальность, настоящее, и поэтому принципиально отказались от актерского грима. Правда, усы, бакенбарды, бороды наклеивать все-таки разрешалось, но предпочтение отдавалось настоящей, а не искусственной «растительности». Отсутствие грима, то есть общего тона и раскраски лица, возведенное нами в «принцип», дало плохие результаты для актрис. Дело в том, что пленка усиливает (в особенности при резкой оптике, которой

операторы снимали в те времена) строение фактуры кожи, подчеркивает ее недостатки, шероховатости и прочее. Грим, по-настоящему, это не только изменение лица актера, но и ретушь — сглаживание недостатков, которые ретушер легко убирает на фотографиях и не в состоянии убрать на кинопленке. Мы объявляли: «игра без грима». Без грима снимали и этим уродовали и старили наших актрис и молодых людей (правда, положение более или менее спасалось тем, что наши актрисы в те годы были действительно молоды).

Как была оценена наша работа?

Пресса о картине была обширная и разнородная — главным образом или хвалебная, или ругательская, меньше было снисходительных или равнодушных отзывов.

Что удалось в картине? Удалось ее создать веселой. Картина получилась отчетливо комедийной и политически сатиричной; в этом плане она принималась почти всеми.

В картине удалось показать истинное лицо американского обывателя и его ханжество.

Мы уже говорили, что картину по темпу, монтажу, фотографии и трюкам удалось сделать на уровне заграничной продукции и этим доказать, что советские фильмы могут быть сняты не кустарно, а профессионально.

Не совсем совершенно было композиционное построение сценария: картина к концу несколько теряла напряженность и темп, а это очень большой недостаток во всяком, а тем более в комедийном жанре.

И наконец, еще очень важным недостатком была излишняя, слишком подчеркнутая «четкость» в актерской игре, излишняя ее ритмизация — в этом плане мы тоже явно «перегнули палку». Последний недостаток нам удалось начать исправлять только в картине «По закону».

После «Мистера Веста» мастерскую и коллектив приютил Дом культуры Грузии, так как Мейерхольд и Опытно-героический театр были уже не в состоянии предоставлять нам помещение для работы — самим его не хватало. В Доме культуры Грузии особое внимание, гостеприимство и заботу оказывал нам поэт Шалва Дадиани, которого мы всегда вспоминаем с глубокой признательностью и любовью.

«Луч смерти»

Следующей постановкой коллектива был «Луч смерти». В эти годы кинематографическая, театральная и литературная молодежь увлекалась приключенческими картинами. Самым любимым у творческой молодежи был кинотеатр «Малая Дмитровка, 6», директором которого был Бойтлер — брат комедийного актера Аркадия Бойтлера, снимавшегося ранее на кинофабрике Ханжонкова. Бойтлер снабжал всех истинных любителей

кино контрамарками, и у него на Малой Дмитровке мы проводили весь наш досуг. Здесь мы «воспитывали» свои творческие вкусы на необычайных по темпу преследованиях, на автомобильных и мотоциклетных гонках, на таинственных масках и полумасках, на взрывах, перестрелках, вздыбленных лошадях, связанных веревочными путами красавицах, «черных знаках», водопадной пене, ледоходах — на всех атрибутах приключенческого жанра.

Нам захотелось во что бы то ни стало доказать, что и мы можем снимать картины с таким же разнообразием трюков, с таким же стремительным монтажом, с таким же техническим совершенством. Мы многое, нам казалось, показали в «Весте», но могли сделать еще больше и поэтому решили придумать такой сценарий, который бы служил своего рода прейскурантом возможностей нашего коллектива.

Так мы принялись за работу, поставив перед собой в корне неверные задачи.

Несмотря на неудачный сценарий (теперь это совершенно ясно), «Луч смерти» показателен отчетливой организацией съемочного процесса и своей кинематографичностью. В этом плане в нем многое было сделано впервые, и поэтому появление картины не прошло совершенно бесследно. В процессе ее создания не только мы, но и наши коллеги научились профессиональному ремеслу.

Опыт нашей работы над «Лучом» облегчил путь другим, ибо помогал им вооружиться профессиональным умением, пониманием некоторых важных законов кинематографа.

Сцены с самолетами в «Луче» нам помогал проводить пионер парашютного спорта в СССР, военный летчик Леонид Григорьевич Минов (он был также организатором высадки первого в мире военного парашютного десанта, проводимого им под руководством Михаила Тухачевского). Леониду Григорьевичу надо было поднять в воздух на съемках «Луча» по очереди два самолета — биплан «Авро» и трехплан «Сопвич» — так, чтобы между колесами шасси оказались кинооператоры и режиссер с ассистентами. Ошибка на один дюйм могла оказаться для всех роковой. Минов блестяще выполнил оба маневра, причем каждый «по ветру», что не полагалось делать авиатору (такой взлет считался почти невыполнимым, взлетают всегда против ветра). За свое мужество Минов (так же как и Сережа Хохлов — не член «коллектива Кулешова») был награжден красной пуговицей.

Параллельно с «Лучом смерти» делали свою первую кинопостановку Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров. Они снимали «Стачку». Создавалась первая революционная картина о русском рабочем движении.

После «Стачки» Эйзенштейн смог создать лучший фильм мира «Броненосец «Потемкин».

Ни в одной из наших работ мы не смогли даже отдаленно приблизиться к мышлению и мастерству Эйзенштейна.

Мы с горечью вспоминаем, что во времена «Луча смерти» мы не смогли понять Эйзенштейна, смело взявшегося в «Стачке» за русскую революционную тематику. В своих «теоретических» рассуждениях мы сочинили теорию специфики и фотогеничности кинематографии, то есть разделили мир на хорошо и плохо получающееся на экране. Такое деление было абсурдным, а нам оно казалось альфой и омегой киноискусства. Мы полагали, что автомобили, машины, асфальт, стекло, гранит, люди в цилиндрах или ковбойских шляпах, клетчатые куртки, шестизарядные винчестеры выходят на экране хорошо, а все другое, в особенности объекты царской России, «сермяжной Руси», то есть армяки, лапти, сарафаны, городовые, чиновники, получаются на экране плохо, нефотогенично. Также нефотогеничными мы считали все исторические картины как не могущие быть реально снятыми в свое время. Мы полагали, что верить картине можно только тогда, когда она сделана в эпоху не более раннюю, чем эпоха изобретения фотографии. Что было, то было, хоть сейчас подобные «теории» и вспоминать неловко...

«Луч смерти» был прейскурантом-каталогом всяческих актерских трюков: почти настоящих драк, преследований, увязания в подлинных непроходимых болотах и т. п.— все это было тщательно организовано, смело выполнено и лихо смонтировано.

Особо отличались в трюковых сценах, как всегда, Пудовкин, Свешников, Фогель, Комаров, Подобед.

В этой картине снимался сын Хохловой, семилетний Сережа Хохлов. Он в то время был отличным актером, так как многому научился, наблюдая репетиции и занятия нашего коллектива, происходящие часто дома. Сереже была поручена довольно большая и ответственная роль в картине, по которой в одной из сцен он должен был выбежать в ночной рубашке на железнодорожный путь и остановить мчащийся на него на всех парах поезд. Затем с паровоза соскакивал Пудовкин и подбирал Сережу. Сцена была тщательно срепетирована. Но на самой съемке у паровоза неожиданно испортились тормоза и, к ужасу Пудовкина и всех нас, машина проехала намеченное место. Сережа не растерялся. В последнее мгновение он выскочил из-под паровоза, на ходу изменил мизансцену и отлично доиграл свой кусок. У нас у всех подкосились ноги от страха и отнялись языки, а Сережа был только сконфужен тем, что выскочил из-под паровоза раньше, чем это можно было сделать.

За эту съемку ребенок получил красную пуговицу, но зато «осрамился» на другой, в которой ему надо было держать в руках белого мирного кролика и гладить его. Сережа, оказывается, так боялся, что подошел к матери и тихо, дрожащим голосом спросил на ухо: «А можно

без зайца?» Но без зайца было нельзя. и, как дисциплинированный актер, он продолжал работать, несмотря на страх.

Однажды был чрезвычайно напуган Комаров хулиганской выходкой кочегара паровоза. Комаров по заданию должен был лежать на рельсах у железнодорожной стрелки — на него полным ходом шел поезд и внезапно поворачивал на другой путь, но так, что голова Комарова находилась под проносящимися над ним подножками вагонов. Выполнение этого трюка требовало большого самообладания и напряжения, и вот в момент, когда подножки вагонов должны были начать проноситься над головой Комарова, шутник кочегар бросил ему в голову увесистый кусок угля — не трудно представить себе, что пережил в эту секунду Сергей Петрович!

Особый интерес представляют собою съемки массовых сцен «Луча смерти». Считали, что они похожи на массовки «Стачки». Это понятно. Мы с Эйзенштейном вместе работали над разработкой массовок в нашем коллективе. А учились этому делу по «Нетерпимости» Гриффита.

Содержание массовых сцен «Луча» сводилось примерно к следующему. Рабочие в одном из прифабричных поселков (действие происходило в условном заграничном городе) забастовали. Тогда фашистские главари, спровоцировав восстание, начали бомбить рабочий поселок с самолетов. В поселке возникла паника и массовое бегство рабочих семей, но благодаря вовремя доставленному советскому прибору (нечто вроде современного лазера), взрывающему горючее на расстоянии, самолеты были уничтожены, рабочие спасены и забастовка переросла в действительное восстание рабочих против капиталистов. В финале картины шайка фашистов погибала.

На съемки этих массовых сцен мы имели чрезвычайно мало денег, а следовательно, и народа и времени. Кроме того, надо было подыскать подходящую «заграничную» натуру, а в те годы Москва была совсем не похожа на теперешнюю — в ней было исключительно трудно найти хотя бы достаточно большую площадь, залитую асфальтом. Улицы были булыжными, дома — типично московскими, с облупившейся штукатуркой, тротуары с типично московскими газовыми фонарями и тумбами.

Для подыскания натуры мы разъезжали по Москве и зарисовывали наиболее подходящие кадры. Часть зарисовок сохранилась. «Луч» режиссировался коллективно — Кулешов был главным постановщиком, а Пудовкин, Хохлова, Комаров, Подобед и Свешников — режиссерами.

«Рабочий поселок» мы решили снимать на только что закрывшейся тогда Всероссийской сельскохозяйственной выставке (она была построена на месте мусорных свалок у Москвы-реки, и впоследствии на ее базе возник Парк культуры и отдыха имени М. Горького).

Все массовые сцены мы должны были снять в два-три дня, массовиков нам дали сто двадцать человек, а показать на экране мы долж-

ны были суметь тысячную толпу. Точно рассчитав будущие съемки, мы добились желаемых результатов и уложились в отведенные сроки.

Особо помог нам в этом оператор Левицкий и его молодой ученик Анатолий Головня, отлично снявшие всю картину, а в особенности массовые сцены. Левицкий решился снимать их не в полностью солнечный день, а «в молоке», то есть когда солнце светило через мглу. Это дало особый эффект фотографии — избавило кадры от излишней контрастности, сохранив в них мягкие (но в то же время отчетливые) переходы от света к тени. Поэтому контражурные, снятые против солнца сцены были хорошо проработаны и в тенях и на свету.

Итак, каждый кадр у нас был заранее рассчитан, массовые сцены в нем как бы прорепетированы на бумаге, обязанности строго распределены между режиссерами и помощниками, время съемки (по свету) также было точно определено для каждого куска и эпизода.

«Луч смерти» не был признан критикой как наша удачная работа. Его много ругали за оторванность от жизни. Но для нас в «Луче смерти» было многое найдено: сцены революционной борьбы рабочих, выполнение головоломных трюков, работа с массовкой, убедительные драки Фогеля и Пудовкина в настоящих засасывающих болотах, точная организация съемочного процесса.

Все это было подтверждено любителями кино, просмотревшими фильм (без трех утерянных частей) в Париже на сеансе Синематеки в 1962 году. Основной же порок фильма — оторванность от советской действительности — остается для нас очевидным и по сей день.

Следующую работу нам побоялись доверить как «формалистам».

И только в 1926 году мы сняли картину «По закону». Зато член коллектива Кулешова Пудовкин «Лучом смерти» как бы сдал свой выпускной экзамен и начал работать самостоятельно (Барнет это сделал уже после «Веста»). Кулешов договорился о службе Пудовкина на кинофабрике «Межрабпом-Русь», а в конце 1925 года сам поступил туда же, получив по договору подержанный мотоцикл «BSA» с коляской.

Кулешов в это время помог Пудовкину начать работать над культурфильмом «Механика головного мозга», ездил с ним в Ленинград в лабораторию Павлова (параллельно сам снял несколько хроник и очерков), начал писать вместе с Пудовкиным и Натаном Зархи сценарий «Павел Первый». Но через три месяца после поступления на службу телеграммой руководителя «Руси» Моисея Никифоровича Алейникова из-за границы Кулешов был от работы освобожден. Освобожден потому, что предполагал и в дальнейшем снимать Хохлову — «некрасивую и худую» и членов своего коллектива-мастерской. Это не соответствовало коммерческим планам Алейникова.

Поэтому на полтора года мы остались безработными и вернулись на производство для съемок «По закону».

«По закону»

Нам очень трудно писать об этом фильме — слишком много в нем было непривычного и для нас и для зрителей.

Наиболее верную оценку картине дал в свое время А. Курс, а в наши дни — журнал «Искусство кино» (№ 12 за 1964 год). И нам кажется, что удача «По закону» заключается прежде всего в первоклассной литературной основе. Не говоря о «Луче смерти», даже сценарий «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» не был столь полноценным литературным произведением.

Тему «По закону» мы нашли случайно — просто Кулешов перечитывал Джека Лондона и поразился необычайной насыщенностью действием рассказа «Неожиданное». За сутки он написал первоначальный вариант сценария, а потом позвал В. Шкловского, самого лучшего, самого передового, с нашей точки зрения, писателя того времени. Шкловский сценарий доработал с присущими ему блеском и талантливостью.

И тут сразу стало ясно — это будет особый фильм: одна декорация, после первых двух частей остаются в живых три актера — картина будет на редкость дешевой. Вместе с тем для выполнения на экране взятого сюжета потребуется особая глубина, точность и эмоциональность в актерской игре.

Шкловский отнесся к постановке фильма с особым энтузиазмом. Он вместе с Кулешовым подал обстоятельную записку на 3-ю фабрику Госкино, в которой излагались особенности сценария и экономическая выгода будущей постановки.

Без оклада режиссера, пленки, лабораторной работы и других накладных расходов на содержание фабрики смета на картину «Трое» (так она вначале называлась) выглядела так:

Сценарий — Шкловский	— 500 р.
Действующие лица:	
Ганс — Комаров	— 400 р.
Дейнин — Фогель	— 400 р.
Эдит — Хохлова	— 400 р.
1-й мужчина — Подобед	— 100 р.
2-й мужчина — Галаджев	— 100 р.
Помреж — Свешников	— 300 р.
Режиссер-ассистент — Шнейдер, Шкловский [1]	— 600 р.
Оператор — Левицкий	— 1000 р.

[1] Е. Шнейдер в работе над фильмом участия не принимал, потому что был назначен зам. директора 3-й фабрики. Не работал как режиссер-ассистент и В. Шкловский.— *Л. К.*

Декорации	—	30 р.
Дом (на натуре)	—	100 р.
Костюмы	—	300 р.
Собаки	—	300 р.
Буря	—	500 р.
	Итого:	5 230 р.
С непредвиденными расходами		5600—5800 р.

Срок постановки — с момента договора с людьми, утверждения сценария и отпуска указанных средств на текущие траты — два месяца.

Это была смета во много раз ниже, чем для других фильмов.

Кулешов написал по поводу постановки статью в газету «Кино», в которой рассказывал об особенностях будущего фильма.

Наконец мы приступили к работе над картиной. Левицкий был занят и не смог с нами снимать, вместо себя он порекомендовал известного фотографа и начинающего оператора Константина Андреевича Кузнецова, работой которого он на этом фильме руководил. Мы считаем, что Константин Андреевич — представитель кинематографической династии Кузнецовых (два дяди Константина Андреевича и брат были осветителями высокой квалификации) — сразу стал одним из советских операторов-классиков.

Надо сказать, что постановки «По закону» мы добились с трудом. Нам не верили, что можно поставить фильм в одной декорации и с тремя актерами — такого в кинематографической практике еще не было. Это противоречило всем установленным законам кинематографа.

Мало кто верил и в то, что около Москвы можно найти суровый пейзаж Юкона. Мы же были убеждены, что насыщенность сценария внутренним действием создаст в фильме необходимую кинематографичность, а Америку мы так изучили по фильмам, что натуру выберем правильно.

Идея фильма была очень понятна, и мы считали ее значительной — мы всегда ненавидели ханжество, в чем бы и где бы оно ни проявилось.

В выборе натуры нам помогала привычка думать и видеть кадрами — мы выбирали для съемки именно то, что необходимо, не обращая внимания на то, что расположено рядом,— дома, избы, огороды и т. д. Мы видели натуру только отобранно. Так мы поступали всегда и в будущем, так мы учили и учим наших учеников. С большим трудом нами было найдено два одиноких дерева на берегу реки, которые помогли получить в кадрах впечатление дикого северного Юкона. Мы исколесили много километров по окрестностям Москвы, пока случайно (уже совсем отчаявшись найти что-либо подходящее) не увидели вдали одиноко стоящую сосну, добрались до нее и решили снимать именно здесь. Это было у Царицынских прудов под Москвой.

Кадры суровой зимы мы сняли в апреле. Мы выбрали кривую (как будто бы часть земного шара) поверхность слегка подтаявшего снега, подернутого настом (не беря в кадр деревушек справа и слева) и получили при контражурном освещении искрящуюся бескрайнюю снежную равнину.

Самыми трудными были натурные съемки домика.

Эти съемки происходили напряженно — как назло, наша работа не была обеспечена квалифицированной административной помощью. Но все равно, все трудились не за страх, а за совесть, снимали ежедневно с семи часов вечера, до восьми утра — на морозе, под брандспойтом, в воде, под ветром от мотора на фюзеляже самолета, отогреваясь в нетопленой избушке и питаясь бутербродами с колбасой, запиваемыми небольшими порциями чистого спирта, который нам выдавали официально из-за действительно физически тяжелых условий работы. Домик был построен зимой на одном из полуостровков на Москве-реке, который в весеннее половодье всегда покрывался водой.

Наступила весна, тронулся лед, мы продолжали снимать, но неожиданно в этом году произошло наводнение — вода заливала домик все больше и больше. Снимая, мы отступали с аппаратом каждые десять-двадцать минут. Аппарат все время стоял в воде, даже охотничьи высокие сапоги Кулешова и Кузнецова заливало водой, но они не сдавались, снимали, находили все новые и новые кадры.

Актеры — Фогель, Хохлова, Комаров и ассистент Свешников — работали все время на льду и в воде. Дождь мы делали, используя брандспойт, поливая в кадр воду из пожарных шлангов, ветер создавал пропеллер самолета (в те времена специальных киносъемочных «ветродуев» еще не было; использовать самолет мы придумали сами). В такой обстановке актеры самоотверженно выполняли все режиссерские задания. Намокшие провода от электроаппаратуры били артистов током, но Хохлова утверждала, что «электричество помогало ей лучше переживать». Фогель при съемке крупного плана лежал связанный на льду под брандспойтом и самолетным ветром два с половиной часа.

Главная неприятность заключалась в том, что от съемки к съемке мы не успевали высушивать костюмы.

Тут мы узнали один из способов скорейшей просушки сапог. Когда утром весь съемочный коллектив возвращался на квартиру Кулешова, то, до того как укладывались на полу спать, засыпали обувь горячим овсом.

В семь часов вечера все снова были на съемке.

Машину нам для съемок давали редко, ездили на трамвае.

Какие это были трудные, но прекрасные дни!

Помним, как залитый водой сверх всяких предположений домик начал почти разрушаться под напором льдин. Но Кузнецов успел все

заснять. Потом домик загорелся из-за короткого замыкания в проводах (внутри светил юпитер). И это было заснято.

В эти дни мы видели на реке тревожную картину — с треском и грохотом проходили льдины, а на одной из них находился совершенно пьяный человек, он пел и отплясывал под свой собственный залихватский аккомпанемент на баяне. Вода бурлила, льдины налезали одна на другую, но все-таки в конце концов человек был спасен.

Павильон снимался на площадке во дворе 3-й фабрики Госкино. Там был вырыт бассейн, на него настлан пол, а вокруг построена декорация внутренности домика. Бассейн был нужен для того, чтобы можно было наполнить комнату из-под пола водой и залить ее примерно на метр. При съемке мы использовали дневной свет в качестве общего фона, а игру актера освещали прожекторами с добавлением ртутных ламп. Один раз случайно попавший блик солнца на слегка рябившую воду, наполнившую комнату, дал изумительно красивые перемежающиеся световые зайчики на стене, и оператор Кузнецов их очень хорошо заснял в одном из планов Фогеля, что соответствовало и сценарию.

В этой декорации для сцены драки мы применили необычайную для того времени «самосъемку». Хохлова, привязанная к «мельнице», во время вращения снимала сама себя пятиметровой ручной камерой «Кинамо».

Руководил этой съемкой Левицкий.

При съемках на 3-й фабрике мы уже применяли своего рода метод предварительных репетиций, но только репетировали не всю вещь заранее, а каждую сцену накануне съемочного дня — днем снимали, а вечером репетировали.

Сейчас, когда мы пишем эти воспоминания, стало модным утверждать, что в двадцатых годах режиссеры пренебрежительно относились к созданию актерских образов. Что будто бы режиссер заранее рисовал «кадрики» и «создавал» образы за монтажным столом. Да, мы всегда считали монтаж важнейшим элементом построения кинофильма, но во всех наших лучших картинах (начиная с «Веста») подробно, заранее, до съемок мы репетировали актерские сцены. И только потом, после тщательной работы с актером, устанавливали, как его надо снимать,— кадровку.

И следовательно, подобный метод отнюдь нельзя считать изобретением послевоенного периода в кинематографии.

Параллельно «По закону» на этой же фабрике снималась картина «Крылья холопа». Помним, как после окончания съемки (она происходила в павильоне) ассистенты и помощники отдирали бороды у всех освободившихся в массовой сцене актеров и статистов, чтобы грим не пропал.

Этот процесс часто осложнялся скандальными инцидентами, так

как у части актеров бороды были настоящие. Нас это обстоятельство чрезвычайно веселило.

На этой же фабрике мы впервые познакомились с молодым человеком, начинающим сценаристом Марком Донским.

Он с большим интересом отнесся к нашей работе, много и с увлечением говорил (и слушал) об искусстве и кинематографе, а мы тогда и не предполагали, что это — будущий знаменитый режиссер.

Итак, «По закону» удалось заснять. Смету мы не перерасходовали. Вот документ:

Протокол № 9

просмотра законченных картин Госкино от 10/VIII 1926 г.

Смотрели:	Постановили:
Картина 3 Госкинофабрики «По закону» по сценарию Шкловского. Режиссер — Кулешов. Оператор — Кузнецов. Идет картина 1 ч. 43 м.	Картину принять. Отметить хорошую работу режиссера. Необходимо картину несколько сократить, сделать более яркими, острыми надписи.

На копии резолюция:

«Кулешову, но прежде поговорить со мною. И. Трайнин [1]».

Как же приняли картину критики и зритель?

В 1964 году в журнале «Искусство кино» можно было прочитать о том, что фильм вошел в «золотой фонд» советской киноклассики.

Но это было в 1964 году. В годы же выхода фильма на экраны критика была ожесточенная. Некоторые его хвалили (чрезмерно!), а другие — ругали (тоже чрезмерно!). А Хрисанф Херсонский на обсуждении фильма в АРКе требовал его запереть в сейф и показывать только знатокам. На что Маяковский сказал на весь зал: «Одному Херсонскому по воскресеньям».

Много рецензий на картину, высоко оценив мастерство режиссера и актеров, всячески охаивали ее содержание. Фильм многие считали направленным «против закона вообще» или «слишком тонким» для широкого зрителя, причем даже была одна рецензия, в которой уверялось, что «публика настоятельно требует после сеанса деньги обратно».

Теперь фильм стал хрестоматийным; показывается во ВГИКе, в театрах повторных фильмов, во Франции (в Синематеке) и в других странах.

Чем «По закону» отличался от предыдущих наших постановок?

В одной из самых приятных для нас рецензий было написано:

[1] Илья Павлович Трайнин, позднее действительный член Академии наук СССР, был в то время директором кинофабрики.— *Л. К.*

«Идея картины целеустремленна, режиссерски отточенна. В игре актеров отсутствовала схематичность; они отличались глубиной переживаний, точным учетом своего поведения в зависимости от психологических задач. «Кулешовские натурщики» стали уже кинематографическими актерами в наилучшем и полном понимании этого термина».

Этого мы добивались, но далеко не все так считали.

Характер споров по поводу «По закону» станет более ясным, если прочесть интереснейший документ: ответ редактора газеты «Кино» А. Курса на рецензию на фильм критика, скрывавшегося под псевдонимом Садко. (Ответ А. Курса был помещен в журнале «Советский экран» в 1926 году.) Приводим его с сокращениями.

«Разговор Садко и Эдит

Вычитав в «Жизни искусства» рецензию Садко о картине Кулешова «По закону», героиня этой картины Эдит пришла поблагодарить чуткого рецензента. У Эдит есть основания быть признательной Садко, что выяснится из нижеапечатанного разговора.

Читатель может не искать упомянутого номера «Жизни искусства», потому что в своей беседе с Эдит Садко употребляет совершенно точные цитаты из своей рецензии.

Садко. Абсолютно закономерно, что таких заядлых формалистов, как Шкловский и Кулешов, потянуло на этот сюжет, где есть за что зацепиться куцей анархистской идейке о том, какая бяка есть «закон» и как несчастны становятся люди, связавшиеся с этим злым дядей.

Эдит *(елейным голосом)*. Вот именно, мистер Садко. Вы безусловно правы. Я так и чувствовала, что вы меня поймете, у нас родственные души. Этот Кулешов ужасный анархист, хуже — он большевик, красный большевик. Он не верит в абсолютные идеи, для него нет ничего святого. Закон. Вы поймите — Закон. Закон с большой буквы. Это ведь абсолютная идея, вечная, неизменная, для всех стран, всех народов, всех классов. Не правда ли? Закон белой расы, как прекрасно называет это Джек Лондон. Ведь это не только собрание статей о наказаниях, это — скрижали цивилизации, это — традиции культуры, это — христианская мораль, которую иногда, по необходимости, вследствие темноты нецивилизованных народов, приходится внедрять при помощи винтовки вместо пинцета. И вот, представьте себе, Джек Лондон создал меня как героическую фигуру, несущую этот дивный абсолютный закон на мушке ружья, заслоняемой Библией. А Кулешов...

Садко. Нет, позвольте, уважаемые, в вашей фильме это нигде не показано. Фильма в завязке совершенно четко (насколько четким может выглядеть то, что по самой природе своей является «расплывчатым») ставит абстрактную тему — о «законе вообще». И раскрытие этой

темы идет в строго психологическом плане, без малейших искажений и уклонов в сторону классового подхода. То обстоятельство, что мы белыми нитками пришили сюда две-три надписи и два-три раза с укоризной показали портрет королевы,— дела не меняет.

Эдит. Вот-вот, и я то же говорю. Ведь «закон вообще» это — абсолютная идея. А у нас в газетах пишут, что большевики не признают закона как абсолютной идеи. Они будто бы разоблачают классовую природу закона, скрывающего якобы за ханжеством, лицемерием и магическим церемониалом всякого рода традиций свое истинное лицо. Они это называют буржуазной идеологией. И вот Кулешов, вместо того чтобы показать меня героиней, вывел меня ханжой, истеричкой, одержимой. А ведь это не соответствует моему характеру. Ах, как я понимаю вас!

Садко *(не слушая ничего, кроме своего голоса)*. При отсутствии содержания, при узости идеи, которая, будучи приземлена, немедленно проявила бы свою пустоту, оставалось отыгрываться на виртуозничании, на размывании ужасов...

Эдит. Я учусь, у вас учусь. Как это оригинально... Я не могу прийти в себя... Как у вас все оригинально и остроумно. Почти как у Шкловского...

Садко *(приходя в ярость)*. Фильма эта — сплошной садизм, истерика, надрыв, театр-гиньоль, утонченное мучительство. Садизм ради садизма — поскольку вместо содержания какой-то сумбур. Чисто упадническое смакование ужасов (или того, что выдается за ужасы) и всего, что дергает нервы.

Эдит. Как верно, как верно! Что такое повесить человека? Наш «закон белой расы» не делает из этого никаких ужасов. Чудодейственный церемониал, Библия — это умиротворяет, успокаивает, человек входит в царство небесное, как в теплую ванну.

Садко. Удалось ли это? Действительно ли все это так страшно, как фильма запугивает? Думаю, что надо быть дитятей или взрослым болваном, чтобы подпасть под действие накрученной тут «жути».

Советский зритель *(со стороны)*. Как же это так? То у вас садизм и всякие ужасы, а то — никого не запугивает. Люблю я вас, товарищ Садко, слушать — ругаетесь вы больно хорошо, а кончили без всякой логики.

Эдит. Не прерывайте его, не прерывайте. У него ум играет.

Садко, окончательно запутавшись, дает Эдит рекомендательное письмо: «Отнеситесь сочувственно. Она — жертва мелкобуржуазных уклонов. Если бы она была похожа на Барбару ля Мар [1], то, может быть, картина оказалась бы выдержанной...»

[1] Барбара ля Мар — знаменитая красавица, кинозвезда (противопоставление Хохловой).— *Л. К.*

«Ваша знакомая»

После «По закону» существование «коллектива Кулешова» становилось невозможным.

Комаров, Подобед и Фогель пошли работать на кинофабрику «Межрабпом-Русь», где уже были Пудовкин и Барнет.

Все ведущие члены коллектива обзавелись семьями, понадобились регулярные заработки. Наконец, все просто повзрослели. Научились кинематографу. Стали зрелыми профессионалами. К тому же руководители «Руси» не хотели, чтобы Кулешов снимал Хохлову. А одна из получастных киностудий даже предложила Хохловой подписать договор и платить ей жалованье, но с условием, чтобы она не снималась.

Тогда А. Курс, будучи сторонником фильма «По закону» и Хохловой как актрисы и Кулешова как режиссера, написал сценарий «Журналистка» («Ваша знакомая», третье название — «Настоящий человек») специально для исполнения главной роли Хохловой.

«Ваша знакомая» была построена по всем признакам современного «антифильма». А режиссура картины была проведена по принципу показа «потока жизни». В картине, в сущности говоря, как бы ничего не происходило, просто актеры (прежде всего Хохлова) жили, камера тщательно следила за происходящим, очень подробно останавливалась на деталях. В фильме не было традиционной драматургии, вернее, она была максимально разжижена.

Картину замечательно снял оператор К. А. Кузнецов. Константин Андреевич Кузнецов умел снимать в духе импрессионистической живописи. Его кадры в «Вашей знакомой» могли сопоставляться с пейзажами и портретами лучших французских художников, но были сделаны на советском материале. В особенности ему удались сцены на пустых ночных московских улицах против Кремля.

Когда смотришь сейчас «Журналистку», поражаешься современному стилю игры Хохловой. И даже самому трудно поверить, что это снято сорок лет назад.

Интересны были декорации известного новатора — художника и фотографа А. Родченко, он нашел в них собственную «смысловую драматургию» (редакция, зал заседаний Чугункомбината и т. д.).

Плох как актер был Ю. Васильчиков. Непонятно, почему Кулешов разрешил ему так откровенно подражать Адольфу Менжу? Вероятно, это шло от прорывавшейся молодости, так часто подражающей.

В общем, картину посчитали неудавшейся, и поэтому после «Вашей знакомой» наша жизнь осложнилась еще более.

Настали черные дни.

Наши черные дни выдержать было очень трудно, мы, может быть, и не справились бы с ними. Но на свете есть люди, есть товарищи,

друзья — те, кто в беде остаются с вами или приходят к вам. Они делают доброе дело — укрепляют веру в человека, дружбу.

Такие люди — Сергей Тройницкий, Александр Бенуа, Владимир Маяковский, Лиля и Осип Брик, Александр Курс, Михаил Левидов, Сергей Эйзенштейн, Виктор Шкловский, Александр Андриевский, Эсфирь Шуб, Алексей Ган — были с нами, или пришли к нам, или приняли нас.

Алексей Ган появился у нас в мастерской вместе с Галаджевым, когда тот пришел делать зарисовки для журнала «Зрелища». Несмотря на то, что Ган и его жена Эсфирь Шуб, так же как Вертов, признавали только документальное кино, они принимали и нашу работу в кино художественном, так как считали нас «крайне левыми» и поэтому делали для нас исключение.

Ган причислял себя к конструктивистам. Он издавал журнал «Кино-фот». Этого журнала вышло только несколько номеров, страницы его всегда были открыты для нас еще в самом начале двадцатых годов. В «Кино-фот» мы писали статьи, в нем печатались фотографии фильма «На Красном фронте», помещалось неоднократно объявление о демонстрации этой картины.

Когда нам стало трудно, Алексей Ган и Эсфирь Шуб всегда были с нами. Мы постоянно встречались у них и у нас. Говорили, спорили, изучали монтаж, всегда находили общие интересы во всем, а главное, в кинематографии (несмотря на то, что мы были «художественники»).

Особенно долго продолжалась наша дружба с Эсфирью Шуб, замечательным режиссером-документалистом, ставшей классиком. Когда мы уехали на Кавказ, Хохлова и Шуб постоянно переписывались, так же как и тогда, когда Хохлова работала самостоятельно в Ленинграде.

Хохлова, защищая художественное кино, говорила Шуб: «Если у тебя родится ребенок и ты ждала мальчика, не все ли равно, что родилась девочка, ведь ты ее так же будешь любить — все равно это человек!» И Шуб любила наши фильмы, сама работая только в документальном кино, а Ган печатал наши статьи.

На квартире у нас стояли проекционные аппараты и монтажные столы — мы работали, экспериментировали и дома, не теряя времени.

Эйзенштейн, Шкловский, Левидов писали о Кулешове и Хохловой, выпустили в свет книжки, защищая их, печатая статьи, выступая на диспутах. А главное, не оставляли нас одних с черными мыслями — всегда были с нами, работали, мечтали, спорили.

Неизменным нашим другом оставался Сергей Николаевич Тройницкий. Приезжая в Москву, Тройницкий всегда жил у нас. По-прежнему велись нескончаемые разговоры об искусстве.

Останавливался у нас и друг Сергея Николаевича — Александр Бенуа. Увлекательно, как великий знаток, рассказывал он нам об исто-

рии искусства. Лучшего университета нельзя было нам и придумать. Беседы с Тройницким и Бенуа затягивались глубоко за полночь. Эти беседы назывались «беседами Сенек».

(Между прочим, Бенуа часто смотрел на Кулешова и уверял, что он будто бы в профиль похож на молодого Наполеона. Нас это очень смешило...)

Как жаль, что Александр Николаевич так неожиданно уехал во Францию, где, продолжая страстно любить все русское, умер эмигрантом в Париже.

Об Андриевском мы расскажем позднее, а о Маяковском — наша следующая глава.

Владимир Владимирович Маяковский

Владимир Маяковский для нас был образцом замечательного художника и привлекательной, колоритной, обаятельной личностью. Так было, когда мы его не знали, так оказалось в дни нашего знакомства и дружбы.

Еще четырнадцатилетний Кулешов начал увлекаться Маяковским и, как было написано раньше, даже соврал товарищам по приезде из Москвы в Тамбов, что знаком со знаменитым тогда футуристом. Хохлова в те же времена встречала Маяковского в Москве на вернисажах, в театрах, на концертах, на улице. Знакомство с Маяковским у Хохловой произошло на художественной выставке «1916 год» — он сам подошел к ней и заговорил.

Кулешов вспоминает об этой выставке как об одной из самых интересных виденных им в молодости.

Маяковский привлекал нас, молодежь, не только своими произведениями. Он привлекал нас и своими исключительными внешними данными — прекрасными темными, умными, пристально смотрящими глазами, большим красивым ртом, тяжелым подбородком, особой манерой держать в углу губ и пожевывать папиросу, особой, подчеркнуто скульптурной структурой лица, огромным ростом, элегантной и уверенной манерой держаться, ходить, закладывать руки в карманы; чудесным низким голосом и удивительной выразительностью собственного чтения стихов.

Очень запоминался Маяковский на улице в серо-защитном пальто или куртке, в светло-серой кепке, идущий большими шагами в крепких, добротных, подкованных башмаках, непременно с толстой, загнутой палкой — или висящей на руке, или ритмически отстукивающей шаги по тротуару. Маяковский ходил быстро, часто по мостовой, параллельно тротуару, любил останавливаться у витрин, особенно у книжных, у газетчиков, сидел на бульваре, покуривая, думая, смотря кругом

и записывая что-то в маленькую кожаную книжку. Курил он много, часто прикуривая новую папиросу от непотухшей старой.

Для нас Маяковский был неотъемлемой частью Москвы — как Кремль, как Москва-река, как Василий Блаженный.

Таким мы знали его со стороны, а когда познакомились ближе, то увидели, что этот гениальный человек, поэт, художник отличался во всем исключительной целеустремленностью и был образцом партийного человека (хотя и не был членом РКП) — страстного, честного, умного, доброго.

В художественно-богемной среде, в среде обывателей за Маяковским была слава дерзкого грубияна, нахала, хотя и остроумного, но беспощадного и страшного. Как это не походило на действительность! Да, Маяковский был беспощаден с врагами (не личными, а врагами революционного искусства), но при этом он был одним из самых лиричных, нежных, добрых и сердечных людей, которых мы когда-либо встречали. Маяковский умел любить — какой-то особой, и мы бы сказали, по-маяковски талантливой любовью большого и «громоздкого» гения. Надо было видеть, как он умел быть ласковым, как разговаривал с детьми, как играл с животными. Письма к Брикам — Лиле и Осе — Маяковский в шутку подписывал «Щен», иногда словом, а иногда рисунком, изображающим щенка в самых разнообразных жизненных обстоятельствах (щенка веселого, грустного, сердитого, больного, гуляющего «без задних ног» и т. д.).

По примеру Маяковского Кулешов с тех пор подписывает свои письма к близким людям рисунком льва.

Помним Маяковского на просмотре «По закону» в АРКе. Он говорил, что картина ему понравилась, но в шутку ее назвал «мокрым делом».

Это было зло и похоже, ибо, действительно, на экране было много воды, дождя, ветра и преступлений.

Близко мы знакомы с Маяковским, Лилей Юрьевной Брик и Осипом Максимовичем Бриком с 1927 года. Это было в бывшем Гендриковом переулке на Таганке. У Маяковского комната была совсем крохотной, в ней едва-едва помещалась тахта, на которой поэт спал, шкаф с костюмами, галстуками и башмаками и письменный стол — простой, шведско-американского типа. За этим столом он и работал. На стене — фотография Лили Брик.

Мы помним Маяковского в Гендриковом переулке — бреющегося, стоя у платяного шкафа (в дверце было вделано маленькое зеркало и открывающаяся полочка специально для этой процедуры).

Помним его, играющего с любимым бульдогом Булькой, «похожим на телятину», помним беседующего с друзьями в столовой иногда за бутылкой кахетинского вина или полуналивки-полуликера «Алаша».

— Милости прошу к нашему алашу! — говорил в таких случаях Владимир Владимирович.

Однажды разговор зашел о том, что художники должны писать фрески в ресторанах, пивных и т. д. На что Маяковский сразу заметил:

— Сижу под фрескою и пиво трескаю...

Помним Маяковского в саду на даче в Пушкино, на Акуловой горе, помним его собирающим в лесу грибы, шагающим на железнодорожную станцию, стреляющим из браунинга по пню, сидящим в вагоне дачного поезда, вернее, стоящим у окна, то и дело вынимающим записную книжку и вписывающим туда, вероятно, стихи, рифмы...

Однажды Кулешов подвез Маяковского в Пушкино на своем мотоцикле. Но это было только раз — булыжная дорога того времени была невыносимо утомительна для езды на мотоцикле с коляской.

Больше всего мы помним Маяковского, читающего стихи. С каким поразительным великолепием он это делал! Он читал как великий актер, почему-то чтение Маяковского для нас ассоциируется с пением Шаляпина. Слушали мы и «Стихи о советском паспорте», и поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», и «Стихи об Америке», и «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», и многое другое. Проимитировать, изобразить, перерассказать манеру чтения Маяковского невозможно — правда, многие пытаются ему подражать, читая «под», но это подражание совершенно не дает представления о чтении самого поэта. Копия может напомнить оригинал, если оригинал вам знаком, но дать представление об оригинале, вам не известном, ни копия, ни тем более имитация не в состоянии.

Как преступно расточительно мы относимся к использованию фиксирующей техники — радио, кино, грамзаписи! Новые поколения не услышат хорошо записанного голоса Маяковского, почти не увидят поэта на экране. Как жаль, что Маяковский ушел от нас, не оставив о себе полной памяти. В этом наша большая вина!

Маяковский подарил Кулешову две книги с автографами. Первая — «Хорошо! (Октябрьская поэма)», на ней простая надпись: «Милому Кулешову от Вл. Маяковского».

На второй — пятом томе своего Собрания сочинений (этот том вышел первым) — поэт нарисовал летящую птичку, держащую в клюве книгу с цифрой V, и написал:

«Льву Владимрычу.

«Иссяк... и строчки никак не выворочу» [1].

Маяковский никогда не мог превратиться в нашем сознании в классическую музейную фигуру, поэтому подаренные им книжки мы

[1] Именно: «Владимрычу», а не «Владимировичу».— *Л. К.*

всегда возили с собой во все путешествия, они были постоянными нашими друзьями и спутниками — даже пообтрепались. Только теперь положили на специальное хранение.

Маяковский любил всяческие игры — бильярд, кегли, городки. Играл он всегда левой рукой, а писал правой. Он мог в любой момент играть «в орла и решку», а то просто на «чет и нечет», по трамвайному билету, бумажным деньгам и т. д. Грибы собирал со спортивным азартом — только самые большие и крепкие.

Как-то Кулешов привез на дачу начинавший входить в моду пинг-понг. Маяковский попросил его научить игре. Вначале дело не ладилось, но Владимир Владимирович был упорен и неутомим. Игра продолжалась почти сутки, выигрыш Кулешова доходил до астрономических цифр, но в конце суток игра кончилась проигрышем Кулешова.

Много Маяковский играл с друзьями в модную тогда игру маджонг.

На даче в Пушкино был большой сад, по дорожкам которого Маяковский гулял сосредоточенно и долго — думая, бормоча, напевая, записывая. Он гулял в лесу, купался в Уче (река в Пушкино).

Маяковский вообще любил напевать про себя, кажется, всегда со значением — в соответствии со своими переживаниями и настроениями. Помним: «Знаю, придет он кланяться низко...»

На дачу приезжало много людей. Хозяйством занималась Аннушка (описанная Маяковским в «Про это»). Она готовила множество пирожков и котлет — это было самое удобное, чтобы любое неожиданное количество гостей было сыто.

В Пушкино Маяковский писал поэму «Хорошо!» и читал из нее отрывки.

На даче как-то ощенилась Булька. Это совпало с часом, когда все ушли гулять — кто купаться, кто в лес; с собакой осталась только Хохлова, которая и помогла разродиться сучке. А по ночам Осип Максимович Брик дежурил у щенят, успокаивая их, когда они пищали.

Прошло несколько лет, Маяковского уже не было в живых. Булька временно жила у незнакомых нам Ясенских. Вдруг как-то на улице к Хохловой, к великому недоумению Ясенского, с радостным визгом и лаем бросился бульдог — собака узнала свою «акушерку» и осыпала ее ликующими поцелуями!

Главное, что поражало в Маяковском, это его учение включаться в жизнь во всех ее проявлениях, он умел помогать людям в трудные и несчастливые моменты жизни. Доброта его была поразительна. Вместе с тем Маяковский был до мозга костей принципиален, партиен и патриотичен, как только может быть патриотичен подлинно советский человек и художник. Он умел ненавидеть врагов исступленной ненавистью.

В дом Маяковского в Гендриковом переулке приходили государственные деятели, журналисты, писатели, поэты, художники, дипкурьеры, фотографы, киноработники, начинающие и маститые, и главным образом молодежь, которая буквально боготворила Маяковского.

Настоящими друзьями Маяковского в то время были Жемчужный, Асеев с женой Ксаной, Пастернак, Кирсанов, Родченко и его жена Степанова, Третьяков с женой, Луэлла Краснощекова, Незнамов, Штеренберги, Тышлер, Катанян.

Большинство из них объединяла работа в журналах «Леф» и «Новый Леф» (Кулешов тоже немного писал для «Нового Лефа»).

К Маяковскому замечательно относились рабочие, которые (вопреки утверждениям обывателей и литературных врагов) понимали его творчество и любили поэта. Мы помним, как настойчиво приглашали Маяковского на всяческие выступления, концерты, поездки — и, как бы он ни был занят, как бы ни чувствовал себя плохо, он никогда не отказывался от приглашений, ибо считал исключительно важным непосредственное общение с народом, рабочими и комсомольцами.

Возвращаясь из своих поездок по СССР с лекциями и чтением стихов, Маяковский привозил груды записок, полученных от публики, разбирал их, читал нам наиболее характерные, рассказывал о новых людях, читателях, новостройках — обо всем, что он умел так видеть и любить.

Помним его возвращения из заграничных поездок — его взволнованные рассказы о зарубежных друзьях, коммунистах, о жизни рабочих и негодующие рассказы о социал-предателях, о капиталистах, о нарождающемся фашизме. Но Маяковский умел видеть за границей и хорошее, то, чему надо было учиться.

Он очень любил Париж.

После поездки в Америку Маяковский подарил Кулешову бритву «жиллет» и кожаный чемодан, которые сохранились у нас до сих пор.

Маяковский наглядно показал, что такое принципиальность, каким надо видеть будущее и что значит говорить «во весь голос».

Владимир Владимирович очень любил Эйзенштейна, глубоко уважал и почитал его. «Броненосец «Потемкин» была одна из любимых картин Маяковского. Маяковский вообще очень увлекался кинематографом, но больше всего любил хроникальные картины. Из своих сценариев ценил «Как поживаете?» и хотел, чтобы его поставил Кулешов, поэтому хлопотал о возможности съемок в Госкино, но так и не добился результатов.

Мы не знаем, как бы у нас получилась эта картина: сценарий был необычайным по форме, требовал особого решения — полумультипликационного, трюкового. Наша мечта о постановке этой вещи так и не сбылась.

В Маяковского нельзя было не влюбиться, ему нельзя было не подражать, у него нельзя было не учиться.

Маяковский был великим художником и делал огромное партийное искусство — это хрестоматийно. Но ведь мы были живыми свидетелями этого!

От «Веселой канарейки» до «Сорока сердец»

Борьба «за Хохлову» ни к чему не привела. Несмотря на то, что С. Эйзенштейн, А. Роом, М. Левидов и другие много писали об актрисе Хохловой, ничего не помогало. Мне предлагали работы, но с одним условием — не снимать Хохлову.

Осип Максимович Брик написал сценарий специально для Хохловой «Клеопатра» (сценарий, к сожалению, у нас не сохранился, есть он у Лили Брик или в ЦГАЛИ). В этом сценарии были учтены все внешние и внутренние особенности актрисы, но и сценарий автора «Потомка Чингисхана» не помог. Запрет был пока окончательный, и в те времена уговорить на съемки Хохловой ни одну кинофабрику было совершенно невозможно: «Некрасивая и худая!»

Но дело было совсем не в Хохловой. Дело заключалось в том, что нэпмановские или получастные кинофирмы и их представители в Госкино боялись нашего сплоченного коллектива как огня. Мы могли нарушить все еще сохранявшуюся систему частного хозяйствования на кинофабриках. Работая коллективом, мы могли организованно проводить новые, революционные художественные поиски в кинематографе.

Прошло много лет с того времени. И только перед смертью М. Н. Алейников сам сознался, сказав мне и Оболенскому, что умышленно пытался разбить наш коллектив, чтобы закрепить за собой идейно-художественное руководство в удобной для него форме. Сказал он нам и о том, что только теперь понял, как был глубоко неправ.

А тогда? Тогда я был в отчаянии. Но надо было жить, надо было все-таки работать.

Итак, мы с Хохловой и коллективом были вынуждены устраиваться работать врозь.

Меня настойчиво приглашала на службу кинофабрика «Русь», все тот же М. Н. Алейников. Он убедил меня сделаться «коммерческим режиссером». Мне было уже все равно, и я согласился, как соглашается девушка, доведенная до отчаяния, выйти замуж за нелюбимого богача. Пускай историки так и рассматривают этот мой период творческой жизни — я не прошу о снисхождении.

Был нэп. Союз киноработников меня не поддержал, жить было не на что. Во времена нэпа работу по специальности было найти очень

трудно. Биржа труда была тогда переполнена, а бросить кинематограф я не собирался.

В 1928 году я снял «Веселую канарейку». Делая этот фильм, я не мог забыть свое режиссерское умение и постарался показать его во всем блеске. Это мне не могли не разрешить. Остальное — сценарий, подбор актеров — все было в руках Алейникова.

В отчаянном исступлении, с пустым сердцем снял я этот фильм. Кассовый успех был очень большой. Я перестал нуждаться (тогда режиссерам отчисляли «авторские»), но одновременно стал и «притчей во языцех» — худшей прессы, чем «Веселая канарейка», не знала ни одна моя картина. Меня считали формалистом, пошляком и чуть ли не контрреволюционером. Хотя ничего крамольного в этом занимательном, просто приключенческом фильме, разумеется, не было. Подобных фильмов выпускается теперь множество.

Были в то время в моей жизни и просветы — это работа в содружестве со штатными литературными работниками фабрики Осипом Максимовичем Бриком и Олегом Леонидовичем Леонидовым, дружба с Владимиром Маяковским и Лилей Юрьевной Брик; чудесное отношение ко мне моих товарищей по съемке — Галины Кравченко, Сергея Комарова, Ады Войцик, Андрея Файта, Юрия Васильчикова, Володи Кочетова и других. Все были студентами ГТК.

Очень мне хочется вспомнить добрым словом замечательную виртуозную монтажницу Таню Мартынову (впоследствии жену любимого мной актера И. Новосельцева, человека большой души).

За «Веселой канарейкой» последовал фильм «Два-Бульди-Два».

Этот фильм был обруган, как и «Веселая канарейка». Фильм сохранился до наших дней, но я его не видел с момента выхода на экран. Любопытно, что было снято два варианта фильма: один — целиком мною, другой с переделками, сделанными Н. Ф. Агаджановой-Шутко. Переделки, говорят, были незначительны.

Почему же переделывался фильм? Когда был выпущен его первый вариант (в количестве сорока экземпляров, по тому времени это было немало), фильм разругали. Я отказался исправлять фильм. Тогда это сделала Нина Фердинандовна Агаджанова-Шутко. Ее варианта я никогда на экране не видел, но знаю, что он получил в Главреперткоме худшую оценку, чем мой. Какой вариант сохранился до наших дней, мне не известно. На экранах кинотеатров в то время шел мой вариант.

Разумеется, и этот фильм никакими особыми идейными пороками не обладал. Это была просто занимательная картина из времен гражданской войны, действие которой развивалось главным образом в цирке. В сценах цирка я вспомнил мое юношеское увлечение английским эксцентриком Татэ и воспроизвел его некоторые трюки (например, приклеенная посуда на подносе).

Героиней фильма была тогдашняя «звезда» экрана Анель Судакевич (теперь она художница по костюмам). С ней мне было очень приятно работать — она отличалась хорошим характером.

Особо интересно мне было работать в фильме с цирковыми артистами, и главным образом с знаменитым наездником Вильямом Труцци и его семьей. Их так и объявляли: Вильям Труцци, Эмма Труцци, Гуго Труцци и Иоланта Труцци.

Съемками цирковых сцен я очень увлекался, они мне напоминали юношеские художнические времена, когда я писал портреты цирковых клоунов.

Вильям Труцци был очаровательный человек, красавец и классический цирковой артист. Очень скоро, почти на моих глазах, он умер от горловой чахотки. Помню, после съемок фильма я приехал на нашем «форде» к Хохловой в Ленинград. Там был Труцци. Я пришел к нему, и он неожиданно заговорил со мной еле слышно, шепотом — это было незадолго до его кончины.

В те же времена я подружился с танцовщиком, а позднее цирковым режиссером Арнольдом.

От многих я слышал, что цирк снят в «Два-Бульди-Два» хорошо, выразительно. Мне очень хотелось, чтобы это было так.

Слава «коммерческого режиссера» принесла нам и пользу. Неожиданно я и Хохлова были приглашены в Госкинпром Грузии снимать отличный историко-революционный сценарий Сергея Третьякова «Паровоз Б-1000». Мы уехали в Тбилиси (тогда Тифлис) и начали готовиться к работе (с нами поехали Галаджев, гетековец Пенцлин). Оператором мне дали молодого человека, бывшего шофера студии Михаила (Мишако) Калатозова. Мы подружились и, чтобы получше сработаться, решили снимать сначала хроникальные фильмы.

Все, что я знал сам, все, что знал от Левицкого и Кузнецова (он должен был консультировать съемки «Паровоза Б-1000»), я рассказал Калатозову, который чудесно все понял. В результате Калатозов показал блестящую операторскую работу даже, например, в таком, казалось бы, неаппетитном и нефотогеничном фильме, как «Фабрика кишок». Калатозов сумел снять прозаические кишки ослепительными контражурами, и они выглядели на экране как волшебные драгоценности. (Когда Калатозов узнал, что мы пишем воспоминания, он просил нас сказать, что считает себя учеником Кулешова.)

Съемки «Паровоза Б-1000» шли в Москве. Снимали массовки и участие паровоза в демонстрации на Красной площади. Была сделана точная деревянная копия паровоза «Б» в натуральную величину. Фотографом на картине был Роман Кармен.

Работа шла хорошо, но наше благополучие длилось недолго — неожиданно меня арестовали (отнюдь не по политическим причинам).

В чем меня обвинили? В том, что я — самозванец и выдаю себя за «известного Кулешова».

Разумеется, это трагикомическое недоразумение быстро разъяснилось, но все-таки за решеткой я просидел пять дней.

Продолжать в Тбилиси постановку фильма нам сразу расхотелось. И мы начали немедленно собираться в Москву.

Нас любезно и предупредительно провожали, устроили товарный вагон для моего мотоцикла с коляской, посадили нас с Хохловой в отдельное купе международного вагона и даже преподнесли цветы.

В Москве я вернулся на «Межрабпомфильм», который стал государственной организацией. Одновременно вместе с Хохловой мы продолжали свою преподавательскую деятельность в ГТК.

Начался новый этап в моей творческой жизни.

Я счастливо встретился с Александром Николаевичем Андриевским, с которым мы с Хохловой дружим и поныне.

Андриевский — старый большевик, бывший военный прокурор, друг поэтов Хлебникова, Асеева. Сейчас он — отличный режиссер дубляжа и преподаватель ВГИКа.

Андриевский в нашей с Хохловой жизни значил очень много. Прежде всего он помог нам сделаться грамотными марксистами — лучшего педагога политических дисциплин, диалектики и философии мы никогда не знали. В этом отношении талант Андриевского поразителен.

Александр Николаевич — человек глубоко принципиальный, справедливый, высокообразованный, настоящий коммунист.

Андриевский всеми силами защищал нас от всяческих невзгод и несправедливостей. Он отличался мудрым и справедливым отношением ко всем людям.

Побольше было бы таких, как Андриевский!

По-прежнему мы дружили с Александром Львовичем Курсом и Андреем Ивановичем Горчилиным.

В это время АРРК ухитрился перевести почти все кинопроизводство Советского Союза на создание культурфильмов. Другие картины снимать не позволялось.

Андриевский придумал сценарий «Сорок сердец» о ленинском плане электрификации ГОЭЛРО. «Сорок сердец» — это сорок электростанций, которые должны были построить в Советской России.

Фильм «Сорок сердец» не показывал развитие образов, его задачей было дать иллюстрации к основным положениям политэкономии и подробно рассказать об электрификации и, как венце ее, построенном Днепрогэсе.

Мы ездили по всей стране, снимали новостройки, заводы, электростанции, города, добычу ископаемых и т. д. Это было очень интересно и поучительно.

Снимал оператор К. Кузнецов. Надо отдать ему должное, делал это виртуозно, я бы сказал, элегантно — так пластична и по-настоящему красива была его операторская работа.

Режиссерская работа по фильму была очень проста и примитивна. Надо было монтировать надпись и несколько иллюстративных кадров, потом опять надпись и несколько иллюстративных кадров — и так все полтора часа демонстрации фильма.

Для «Сорока сердец» во весь большой павильон студии был построен макет будущего Днепрогэса. Вода была настоящая, а комбинированной съемкой над Днепрогэсом пролетали сотни самолетов.

Макет строили замечательные работники — художники братья Никитченко.

Очень интересны в картине были мультипликации, сделанные художником и режиссером И. П. Ивановым-Вано, который впоследствии делал иронические надписи к «Великому утешителю» с рисуночками и виньетками.

Мультипликации Иванова-Вано в «Сорока сердцах» поразительно совпадали по тону и композиции с «настоящими» кадрами Кузнецова.

Лишенная актерских образов картина, очевидно, с трудом смотрелась зрителем, хотя была очень красива и интересна.

В АРРК были довольны, и меня пока перестали прорабатывать. Правда, временно! Рецензии и обсуждения фильма были для меня весьма лестными. Наконец-то я сделал то, что «надо». Слава богу, что фильм не сохранился!..

«Горизонт»

Когда наша кинематография стала осваивать звук, в среде киноработников разразились ожесточенные дискуссии и споры.

Одни доказывали, что всем старым навыкам пришел конец, что опыт прошлого никому больше не пригодится, что звуковую кинематографию будут делать новые люди. Другие возражали, уверяя в обратном — в том, что пригодится опыт прошлого, что звуковую кинематографию смогут делать и мастера немого кино, если они изучат, поймут специфику звука и звукозрительных сочетаний и, создавая качественно новую кинематографию, привнесут в нее лучшее, что было в немой.

На стороне первых — «низвергателей прошлого» — стоял, например, А. Н. Андриевский, снявший одну из первых в СССР звуковых картин и выпустивший книжку о звуковом кино, в которой излагал теорию звукомонтажных стыков и всеми силами убеждал в неизбежном выходе в тираж большинства работников немого кинематографа.

Мы примыкали к точке зрения вторых и оказались правы. Теперь это уже не требует доказательства: и Эйзенштейн, и Довженко, и Пудов-

кин, и Козинцев, и Трауберг, и Юткевич, и Эрмлер, и ряд других режиссеров остались в звуковом кино и стали творить не хуже, а лучше, богаче и содержательней. Что касается операторов, которым предсказывалось полное исчезновение, если они не станут инженерами-звуковиками, то и этого не случилось — инженерами операторы не сделались и уничтожению не подверглись. Такое предположение возникло потому, что первые звуковые экспериментальные картины снимались в студиях радиозаписи (через стекло в стене, чтобы не мешал треск камеры); операторы при этом выполняли и работу звукотехников.

Предсказатели гибели «немых» операторов одновременно предсказывали и появление в кинематографии гегемонов нового производства — звукооформителей, звукомонтажеров и звукооператоров. Все режиссеры якобы должны будут уступить им пальму первенства в руководстве звуковыми съемками — в творческом создании кинофильма, так как у них, режиссеров, для работы со звуком не было ни специальных знаний, ни таланта, ни навыков.

Жизнь все это опровергла. У режиссеров появились и знания, и талант, и навыки. Звукооформителей на производстве немного, звукооператоры — рядовые работники (одни их считают только техниками, другие — художниками), а специалистов-звукомонтажеров вообще не существует — есть просто режиссеры и ассистенты по монтажу. И даже монтажницы остались те же, если не состарились, не ушли на пенсию или по личным обстоятельствам не занялись каким-либо другим делом.

«Не погибли» и актеры немого кино, многие из них сумели заговорить на экране. Но следует быть объективным и признать, что новая техника съемок кое-кого из корифеев экрана обеднила — они были лучше, когда молчали.

Нам пришлось снимать одну из первых звуковых кинокартин — «Горизонт».

Техника съемок тогда была чрезвычайно примитивна. Во-первых, съемочные аппараты не были бесшумными. Правда, через стекло или из специальных будок снимать уже перестали, но камеры помещались в громоздких, как шкаф, боксах, которые, кроме того, заваливались коврами, ватниками, шубами, поэтому оператору следить в «глазок» камеры за действиями актеров было невозможно. Во-вторых, на съемку тратилось невероятное количество лишней пленки, потому что синхронность сразу не устанавливалась. В момент съемки давалась команда: «Камеры!» По этой команде включались «аппарат изображения» и «аппарат звукозаписи», а актеры продолжали стоять на изготовке. Через несколько секунд, а иногда и через два-три десятка секунд, звукооператор командовал: «Есть!» — это означало появление синхронности. Раздавалась новая команда режиссера: «Начали!» И актеры приступали к действию. Но часто бывало и так, что синхронность вообще не устанавливалась, тогда начинался

длиннейший перерыв, длящийся часто часами, во время которого звукооператор занимался поисками «потерянной» синхронности.

Перерывы возникали бесконечно по всяким поводам — треск, «наводка», «бочка», перевеска заглушения (декорация закрывалась драпировками, как шатром) и т. д. Любопытно, что во время перерыва актеры обыкновенно уходили поболтать в укромное местечко, где никто не мешает, и это местечко, как правило, всегда оказывалось под микрофоном, поэтому звукооператоры невольно становились свидетелями самых интимных разговоров, которые никому постороннему знать не следовало бы.

Мучительнейшим процессом была установка микрофона — то он попадал в кадр, то ему мешала осветительная аппаратура (она тогда была дуговая, а не полуваттная и поэтому шипела и трещала), то режиссер делал «незвукогеничную» мизансцену: ставил актеров или около стола, или у стены, или отворачивал их в разные стороны от микрофона, и голоса плохо записывались; шум в павильоне стоял отчаянный, в связи с чем звукооператоры требовали от актеров громогласного произнесения текста. Наконец, в последний момент от полностью включенной осветительной аппаратуры микрофон вдруг давал тень на стене, и все начиналось сначала.

Операторы по изображению и по звуку были ожесточеннейшими врагами — они чуть не дрались друг с другом, настолько их профессиональные интересы были противоположны. А звукооператоры вдобавок, что называется, «набивали себе цену» — делали из своего ремесла таинственную, «не познаваемую» другими профессию, что еще более обостряло обоюдную ненависть. Но, разумеется, были и исключения. А когда прошло несколько лет, техника звуковых съемок стала обыденным, нормальным и спокойным делом.

Работа над первыми звуковыми картинами осложнялась еще и тем, что не было аппаратов перезаписи звука с нескольких пленок на одну. Поэтому оркестр и разговоры снимались одновременно. Иногда звуковые дорожки пробовали впечатывать друг в друга. Но это мало что меняло. Из-за отсутствия перезаписи картины при демонстрации в кинотеатрах микшировались (для чего были специальные люди), а к каждой картине прилагался «микшерский паспорт».

Мудрейшим делом казалась тонировка — последующее озвучание. Ярыми ее противниками были сами звукооператоры, которые про все планы говорили — «будет несинхронно». Проекции с двух пленок не было. Материал печатался на одной пленке. Поэтому так называемые «захлесты» [1] проверять было невозможно. По существу, картины монтировались «в уме».

[1] Заходы звука на новый звук, прослушивающийся через окончание первого.— *Л. К.*

Первый раз полностью свое произведение мы видели только после подборки негатива, напечатанного на одну пленку. «Мозиол»[1] не было; звуковую дорожку надо было читать глазами. Синхронных барабанов для монтажа тоже не было. Не знали в те времена и дубляжа. Поэтому «Горизонт» снимался в двух вариантах — русском и немецком, с двойным составом актеров — русским и немецким (специально для экспорта картины за границу). Но по не зависящим от нас обстоятельствам на середине картины немецкие актеры уехали в Германию, немецкий вариант так и не был закончен.

Вот что рассказывает звукооформитель и звукооператор «Горизонта» Оболенский:

«Работа над звуком по фильму «Горизонт», как и вообще над фильмами того времени, начиналась у нас, можно сказать, «от сотворения мира». Ну а раз так, то «сотворение нового мира» — фонограммы — позволяло экспериментировать. (Как, впрочем, и всякая работа, за которую брался наш коллектив.)

Проблем технических, которые стояли тогда перед нами, сегодня не существует. Прежде всего это возможность перезаписи, то есть получение суммарного звучания нескольких отдельно записанных фонограмм. Проблема эта далеко не только техническая. Скорее всего — творческая. Ведь звук в фильме как средство художественного выражения, как компонент образа (а не просто синхронно сопутствующее звуковое словесное сопровождение) прежде всего выбран. Выбран из множества звуков, окружающих нас. А перезапись, произвольное их совмещение, по сути дела, и есть композиция звукового ряда.

Наш слух одарен способностью селекции. Ухо и весь слуховой аппарат выбирает из окружающей какофонии то, что нужно слышать. Или, напротив, интенсивно звучащий фон заглушает то, что хотелось бы слышать. Тогда «важное пролетело мимо уха», «сути-то и не разобрал...» (как часто на вокзале в шуме и говоре толпы, в отзвуках от стен и потолка никак не разберешь: какой поезд? куда? когда? Все сливается в один гул).

Искусство же, как известно, начинает с отбора. Отбора того, что типично, что выражает замысел. Отбирает и вылепливает в образ. А микрофон — страшный упрямец! Он слышит все. Да еще такой чувствительности, как импортный угольный «Рейс». Казалось, он нарочно слышит все звуки и со всех сторон.

Значит, для того чтобы раскрыть замысел режиссера, прежде всего надо было «побороть» микрофон.

[1] Аппарат с очень маленьким экраном, позволяющий смотреть отдельные куски пленки, останавливать их на нужном кадре, прогонять пленку вперед и назад.— *Л. К.*

— Зачем? — скажете вы.— Ведь можно приглушить ненужное. К примеру, положить ковер под ноги — и гул шагов исчезнет.

Да, конечно. Но так можно поступить только в павильоне. А мы, верные принципу достоверности на экране, поставили себе целью снимать натуру. Хотелось попробовать, как получится.

И микрофонное ухо мы все-таки одолели. Мы использовали недостаток тогдашней техники. Ведь угольный микрофон работал в определенном режиме, а нарушение этого режима нарушило бы и пространственную «изобару» микрофона. Отсюда — и его избирательность. Конечно, не только таким варварским способом, но и другим «запрещенным» приемом в радиотехнике мы насиловали микрофон: «дальше — ближе». Одним словом, мы задались целью преодолеть натуру и преодолели ее в какой-то степени. Кадр стал «дышать». Звукозрительная картина приобрела некую выпуклость, как мы говорили тогда. Возникло ощущение достоверности.

Но вот мы в павильоне. Как тут поступить? Озвучивать? Фактуры слишком разнородны. Помню декорацию улицы. Закрывается магазин. Опускается железная штора на окне. Уезжает автомобиль. Мы вкатили в студию настоящий автомобиль. Прекрасно. А как быть с железной шторой? Она бутафорская. Ее просто написали на холсте. Настоящую не достать, да и не навесить на фундусы.

После съемки я еду на Никольскую улицу (там сохранилась такая штора) и записываю звук при опускании. Когда мы подложили фонограмму подлинного звука к изображению бутафорской шторы, она вдруг преобразилась. Она смотрелась как... настоящая!

Мы потом много думали по этому поводу и пришли к выводу, что если экранное движение лишь подобие движения по физической своей природе, то звук, его физическая структура, повторяет подлинник. (К тому же если он, как теперь, стереофоничен.) Он настоящий по природе своей.

Дирижер Давид Блок, работавший с нами, дарил меня комплиментами: «Тебя не видно на площадке. Но ты почему-то «всегда готов». Я отрицал свою эту особенность. Просто такое впечатление складывалось потому, что в силу режиссерской практики любое задание, любой прием или техническое препятствие я предвидел и разрабатывал задолго до съемки. Поэтому никогда ничего не делал на ощупь. И не «колдовал» (как тогда говорили в новом нашем звуковом деле). Этот стиль работы, который можно назвать степенью культуры производства, прекрасно усвоил мой постоянный ассистент и помощник Николай Озорнов, ставший впоследствии хорошим, чутким звукооператором. С ним Кулешову довелось впоследствии работать. Режиссер не жаловался».

В «Горизонте» часть действия происходила в Америке.

Сценарная заявка была сделана Г. Мунблитом, а сценарий писали Г. Мунблит, В. Шкловский и Л. Кулешов.

Играли в «Горизонте» Николай Баталов (дядя любимца современного зрителя — Алексея Баталова) — артист МХАТ, отличный человек и актер; Евгения Георгиевна Шереметьева — актриса Театра сатиры (жена кинооператора и режиссера Евгения Шнейдера); Д. Кара-Дмитриев, Мих. Доронин, Е. Кузьмина и другие.

Содержание картины нам кажется довольно интересным.

Царская Россия. 1914 год. Одесса. В Одессе живет еврей — Горизонт. Он — слесарь, работает под вывеской «Североамериканская механическая мастерская — Горизонт». У Горизонта только одна мечта — уехать в Америку, «там все люди свободны и равны, там даже городовые — евреи». Горизонт любит девушку, а она смеется над его мечтами об Америке. В том же доме живет другой еврей — часовых дел мастер Мозир, владелец магазина. У Горизонта в Америке дядя, который устраивает племяннику шифс-карту — право на проезд в Северо-Американские Соединенные Штаты, страну «свободы и благоденствия».

Шифс-карта получена. Горизонт на вершине счастья. Внезапно на улице заиграл военный оркестр. Проходит манифестация. Несут портреты царя, кричат «Ура!». Торжественно шагают городовые. Горизонт восторженно размахивает руками в такт оркестру — его мечта об Америке сбывается. Мозир тоже приветствует манифестацию и кричит: «Да здравствует Родина!» Но... встречаясь со свирепым взглядом городового, он пресекает свой «патриотический порыв».

На следующий день Горизонт отправляется в полицию и спрашивает у дежурного:

— Где получают документы на отъезд в Америку?

— По коридору, вторая дверь направо.

Горизонт идет по коридору. «Северо-Американские Соединенные Штаты...» — думает он и открывает вторую дверь. (Это первый случай записи внутреннего монолога!)

В комнате много людей, все голые, среди них Мозир. Удивленный Горизонт спрашивает Мозира:

— Вы тоже едете в Америку?

Тот хмуро отвечает:

— Нет, это вы тоже призываетесь...

«Соловей... соловей — пташечка...» — поют новобранцы. И припев: «Раз дала... два дала, третий раз подумала...» Сразу же Горизонта вместе с другими стригут (стрекот парикмахерских машинок), учат («первый» — «второй», «первый» — «второй»), гоняют по плацу (топот марширующих ног), приводят к присяге его императорскому величеству. Раздаются слова присяги по-русски, по-еврейски, по-татарски и сливаются в многоголосый хаос, потом зуботычина усатого унтера и... пустой плац, а посредине Горизонт с товарищем стоят «под винтовкой».

Ночь. Тихо. Заиграла гармошка. Замолкла. Залаяла собака.

Настало утро. Издали донеслись слова молитвы...

— Бежим? — шепотом спросил Горизонт.

— Поймают — на фронт пошлют... — ответил товарищ.

— И так пошлют... — возразил Горизонт.

Опять тихо. Плац опустел. Послышался топот бегущих ног.

Пустая улица. Полицейский свисток. Опять топот ног.

На окраине города расстаются дезертиры.

— Ты куда? — спрашивает Горизонт товарища.

— В Тульскую губернию — там конопля высокая...

— А я в Северо-Американские Соединенные Штаты.

Поздним вечером того же дня Мозир с лупой в глазу сидел за починкой часов. Он был спокоен — военный врач, получив четыреста рублей, определил у часовщика порок сердца.

Мозир. Порок сердца, сто!

Врач. Порок сердца, четыреста!

Мозир. И на фронте люди живут...

Врач. Живут, но недолго...

Мозир отдает деньги.

По-разному тикали маятники многочисленных часов. Потом часы начали бить на все голоса, закуковали кукушки, зазвенели колокольчики и раздался стук в дверь. Мозир снял лампу со стола, подошел к двери, слегка приоткрыл ее, чтобы рассмотреть позднего гостя — это был Горизонт. Соседи долго шептались, потом Мозир прикрыл дверь и сказал жене в соседнюю комнату:

— Сарра, дай ему мои старые штаны... — и со вздохом добавил: — Может быть, они помогут ему бежать в Америку...

Потом соседи еще пошептались, и зритель услышал последние слова Мозира:

— Возьми лодку... переверни... пароход в Америку подберет... А штаны так пускай за вами и будут...

Море. Луна. Слышится плеск весел... Стук машины парохода.

Мозир с женой в постели.

— Абрам, а его подберут?

Мозир потушил свет и в темноте печально ответил:

— Иногда случается... подбирают...

Плеск воды. Горизонт переворачивает лодку. Идет пароход. Крики: «Спасите!.. Спасите!.. Спасите!..» Снова пароход. Борт парохода. На канате втаскивают Горизонта. Он дрожащими руками протягивает шифс-карту, бормоча: «Северо-Американские Соединенные Штаты...» — и получает страшный удар кулаком по лицу.

Как вполне здорового и крепкого работника капитан оставляет Горизонта на пароходе кочегаром. Так он попадает в Америку.

Горизонт в еврейском квартале — задворки многоэтажных домов, перекрещенные веревками с бельем. На улице бородатые с пейсами евреи в котелках; шум, гам. Знакомый жаргон, клаксоны автомобилей. Горизонт восторженно смотрит на улицу и произносит с вдохновенным удовлетворением:

— Америка!

И словно в подтверждение его слов раздаются звуки шарманки: «Разлука ты, разлука, чужая сторона...»

Дядю Горизонт нашел в трагическом положении: он вместе с молоденькой племянницей Рози сидел на улице среди своих немногочисленных вещей, только что вышвырнутых хозяином за невзнос квартирной платы. Но дядя не терял надежды: «Америка чудесная страна, здесь надо только бриться, носить воротнички и улыбаться...»

Горизонт под бравурную музыку «Янки-дудль» бреется, надевает воротничок, улыбается, и раввин устраивает его рабочим на фабрику кишок. А с хозяином фабрики у раввина особые взаимоотношения — он поставляет ему дешевую рабочую силу из вновь прибывших эмигрантов. Через некоторое время их увольняют и нанимают новых. Так раввин все время делает «благородное» дело, «обеспечивая» нищих работой. Он получает за это проценты с хозяина, а хозяин всегда имеет рабочих за грошовую плату.

Несмотря на каторжные условия труда, несмотря на то, что надсмотрщик не позволяет даже вытереть пот «в купленное хозяином время», Горизонт не унывал. И ему удалось избежать увольнения.

— Уж больно старательный парень. Даже свистит в нашей вони... — сказал надсмотрщик хозяину. И тот согласился:

— Ну что ж, пускай поработает еще недельку, хороший рабочий — это неплохо... если недорого.

Все налаживалось, дядя снова нашел квартиру. Горизонт, разумеется, влюбился в племянницу Рози, приносил ей цветы, а девушка оставалась равнодушной.

— Ваши цветы пахнут гнилыми кишками. Помойте руки.

Но дядя не позволял начать унывать Горизонту — он верил в Америку, верил в счастье. И когда над комнатой в верхнем этаже раздавались звуки рояля (играли Шопена), дядя говорил Горизонту многозначительно:

— Вот Томас тоже приехал в Америку без штанов, а теперь имеет рояль, его жена играет, может быть, Шопена.

У Горизонта появился соперник в любви, рабочий большого механического завода Смит (оказавшийся потом провокатором). К этому времени нашего героя наконец уволили с фабрики кишок, но Смит, убедившись в его полнейшей аполитичности после неоднократных рассуждений Горизонта о ненужности стачек и борьбы с фабрикантами в счастливой

равноправной Америке, охотно устраивает его рабочим на завод своего хозяина.

Рози не делала особого предпочтения Смиту, поэтому соперники не теряли надежды. Работала Рози продавщицей в парфюмерном магазине, она была окружена мелодичным перезвоном хрустальных, стеклянных, граненых, фасонных флаконов. А по воскресеньям к концу работы к магазину приходили Горизонт и Смит проводить девушку домой или погулять с ней в Луна-парке.

Однажды Смит и Горизонт пришли несколько раньше положенного времени. У магазина стоял великолепный «роллс-ройс» — машина миллионеров. Внутри «ройса» сидел хозяин — горбатый урод с лицом обезьяны. Приятели с любопытством заглянули в окно машины, и Горизонт многозначительно шепнул на ухо Смиту:

— Не в деньгах счастье...

В это время раскрылась дверь магазина, вышла Рози, приятели направились к ней; она запнулась, побледнела, пробормотала:

— Я...

Открылась дверца, и она села рядом с «обезьяной», «ройс» мягко покатил по улице. Долго стояли Смит и Горизонт, смотря вслед ушедшей машине. Смит вздохнул и сказал почти равнодушно:

— Ну что ж, пойдем выпьем...

В ресторане оркестр исполнял модное в 1914 году танго [1]. Приятели пили виски. Разговорились о заводских делах, и Горизонт, доверявший Смиту, назвал имена всех известных ему смутьянов и организаторов предстоящей стачки.

Снова пришло горе к дяде — Рози исчезла, оставив записку, что жить в бедности больше не хочет.

А на завод нагрянула полиция, всех названных Горизонтом смутьянов арестовали.

В тот же день Горизонт получил приглашение посетить контору «Гармония» г-на Пинкертона. В приемной были разложены проспекты, расхваливающие изумительную деятельность конторы, которая обеспечивает своим сотрудникам «гармонию» между трудом и капиталом, между рабочими и предпринимателями и делает жизнь и тех и других безмятежной и счастливой. (Говорят, что такая контора действительно существовала в Америке и принадлежала королю сыска Пинкертону.) Горизонта пригласили в кабинет, там сидели почтительнейший седой джентльмен и... Смит.

Джентльмен сказал, что «сведения, данные Горизонтом, оказались верными» и что ему «будет увеличено вознаграждение...».

[1] Танго мы записали с иностранной патефонной пластинки.— *Л. К.*

Горизонт наконец все понял — это он невольно предал своих товарищей.

— Я не позволю! — закричал Горизонт.

Главный полисмен принял Горизонта чрезвычайно сухо, заявив, что «мы не любим, когда вмешиваются в наши дела», и предложил через три дня покинуть Америку...

А на столе у дяди лежала записка от Рози. Она просила его не надоедать просьбами о возвращении домой, не ходить под окнами, писала она и о том, что переменила «хозяина», что больна и все равно теперь не смогла бы вернуться.

Горизонт медленно поднимался домой по лестнице, завешанной бельем.

Его встретил раввин.

— Вы никогда не были ни хорошим евреем, ни хорошим американцем. Ваш дядя был хоть хорошим евреем.

— Что с дядей? Он повесился?

— Глупый вы человек,— ответил раввин,— разве вы не слышите, что пахнет газом...

Так Горизонт очутился на улице. Ночью он попытался уснуть на бульваре, но подошел полисмен и предупредил, что «здесь спать воспрещается». Горизонт поднялся, сел на скамейке и произнес печально:

— В Америке городовые евреи...

За спиной Горизонта висел огромный плакат, призывающий молодых людей вступать в американскую армию, недалеко был расположен призывной участок.

Он оказался как две капли воды похожим на полицейский участок в Одессе, только был лучше отделан и вместо русских в нем сидели американцы.

— Северо-Американские Соединенные Штаты! — сказал Горизонт, проходя по коридору, и открыл дверь в комнату, где люди были все голые.

В небо с воем взметнулся немецкий «Таубе».

Американские солдаты ели в окопах. «Таубе» кружил над ними.

— Кларк, что вы думаете о большевиках? — спросил Горизонт.

— Я не думаю, а вспоминаю о столбе за окопами, у которого расстреливают тех, которые думают...

Снова завыл самолет с черными крестами.

— Нас куда-то перебрасывают, — сказал кто-то из солдат.

— Наверно, на подлое дело,— ответил Кларк и тут же добавил: — Уж очень хорош паек!

Туман. Далеко в море огоньки парохода. Тоскливо гудит сирена. На борту в молоке тумана две фигуры в солдатских шинелях — Горизонт и его новый товарищ Кларк.

Потом из тумана возникал гул церковных колоколов. Появилось

солнце и осветило русское поселение в районе Архангельска (это были годы антантовской интервенции).

Горизонт сделался водителем броневика. Гараж был устроен в церкви, поп не возражал приютить «освободителей», но служба продолжалась.

После церковной службы американское командование собрало народ. Переводчик из белогвардейцев разъяснял собравшимся, что американцы пришли, чтобы избавить Россию от большевиков, а тех, кто прячет оружие и помогает партизанам, будут расстреливать.

По ночам по улицам поселения расклеивались воззвания к английским, французским и американским морякам и солдатам.

«Не к офицерству обращаемся мы, а к вам, рабочие и крестьяне... Зачем пришли вы к нам, рабочие и крестьяне, одетые в солдатскую форму Англии, Франции и Америки? Иудино дело пришли делать вы. Одумайтесь!..»

Горизонт теперь хорошо разбирался в политике, он понял, с кем идти и за что бороться, он понял, где настоящая родина. И когда «американца», говорящего по-русски, зазвали к себе крестьяне и попросили рассказать о неведомой стране, Горизонт начал так:

— Америка — страна большая. Одни в ней живут хорошо, другие — плохо. Земли много. На землях машины, а на машинах долги... Рабочий, когда постареет, работы не имеет...

— А правда, что там дома сорокаэтажные?

— Есть и в пятьдесят...

— А в полиции бьют?

— Те, кого в полиции бьют, больше уже не рассказывают...

Внезапно беседа прервалась диким визгом свиньи, криками, женскими воплями...

В избу ворвалась окровавленная женщина.

— Ты по-русски понимаешь? — закричала она Горизонту.

— Понимаю.

— Шкура ты, парень, шкура и галетчик!

В поселке начался невероятный переполох. Американцы «шутили». Вся улица была засыпана пухом из подушек и перин. Пух падал, как снег в пургу. Трое солдат, «запряженных» в русскую дугу, неистово отплясывали чечетку.

Со всех концов гремел победоносный «Янки-дудль». Интервенты плясали, насиловали, стреляли, громили, выбрасывали мебель, убивали скот, целовали девок — «веселились».

После погрома интервенты предложили всему недовольному населению покинуть дома и отправиться к большевикам. Началось массовое бегство от «спасителей». Крестьяне собрали свой скарб, запрягли лошадей, к саням и телегам привязали коров и тронулись в путь.

А в поле их ждали американские и белогвардейские пулеметы. Началась зверская расправа с «бунтовщиками». Но... внезапно появился американский броневик и открыл стрельбу по провокаторам. В броневике был Горизонт с товарищами.

Под охраной броневика спасенные от расстрела люди добрались до Красной Армии и вместе с ней стали защищать новую Родину.

Картина кончалась разговором Горизонта со старым часовщиком Мозиром.

— И когда я понюхал пороху по эту сторону фронта, когда я увидел, за что борются эти люди, я понял, что искал Родину не там, где нужно, и не так, как нужно... Может быть, было бы лучше, если бы пятнадцать лет назад вы не давали мне своих штанов, чтобы помочь бежать в Америку...

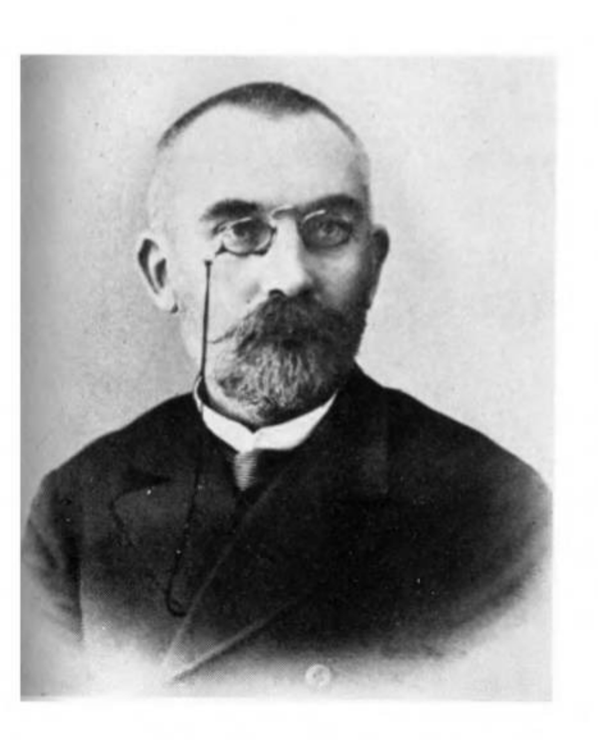
— Так вы не забыли про мои штаны,— отвечал часовщик.— А та девочка, за которой вы ухаживали,— она теперь моя жена, вот так случилось...

Постановка нашей первой звуковой картины потребовала особо тщательного подхода к разработке звукозрительных сочетаний. Надо было очень ясно представить себе все, что мы хотим делать. Поэтому особое внимание было обращено на режиссерский сценарий — мы применили в нем метод графической записи звука.

Описывать изображение в сценариях было просто, но как описывать звук? Во-первых, описание звуков неизбежно будет многословным, а во-вторых, как устанавливать и отмечать места начала звука, окончания его, а кроме того, его усиления и ослабления? Если и это выражать словесной записью, то сценарий будет трудно читаемым, растянутым и запутанным.

В кинокартине монтажные куски изображения и звука в своих чередованиях и в своей последовательности не совпадают друг с другом, то есть соединение кусков изображения приходится не в местах соединения кусков звука. Для того чтобы взаимосвязь изображения и звука была при чтении сценария ясна и отчетлива, пришлось разработать специальную форму режиссерского сценария.

Мы разделяли листы сценария вертикальной линией пополам — слева описывали действие, а справа — звук. Каждый кадр действия отделялся горизонтальной линией, а напротив, на правой стороне листа, описывались звуки, соответствующие данному кадру. Если звук начинался и кончался одновременно с кадром изображения, то горизонтальная черта для них была общей. Если «кадр» звука длился на протяжении нескольких кадров изображения, то он отчеркивался там, где кончался, то есть линии деления кадров изображения не заходили на правую сторону сценарного листа (в единый «кадр» звука). Если «кадр» звука начинался











Отец — Владимир Сергеевич
Мать — Пелагея Александровна
Лев Кулешов в детстве
С братом Борисом

Дом в Тамбове. Фото Л. Кулешова   Тамбовское реальное училище



Л. Кулешов в фильме
«Проект инженера Прайта»



А. Городецкая
в спектакле «Яблоко»



Костюмы к спектаклю «Судьба».
Рис. Л. Кулешова



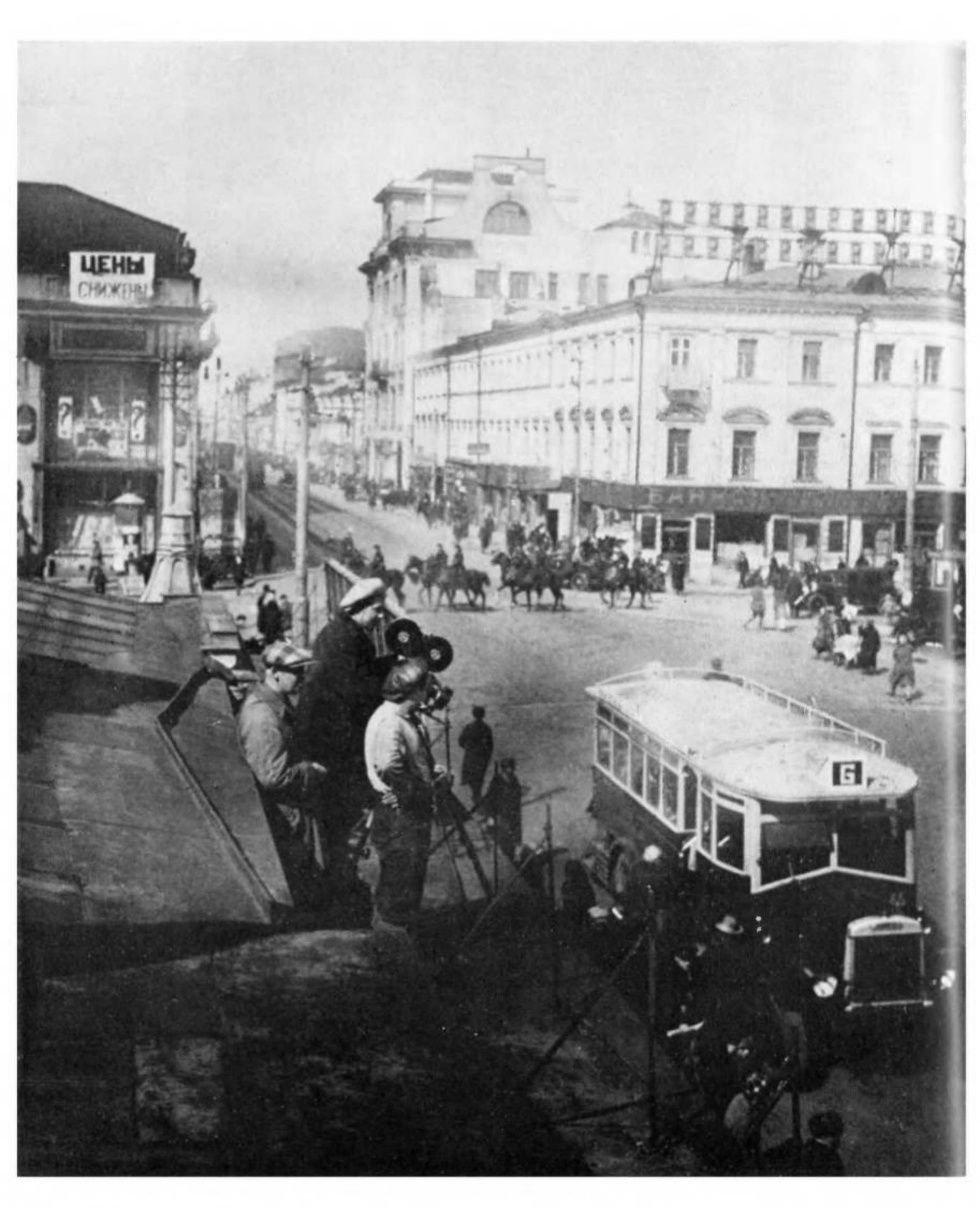
Л. Оболенский   В. Пудовкин

А. Хохлова. Рис. Л. Кулешова А. Хохлова

Б. Барнет   Б. Барнет и А. Чекулаева

А. Хохлова, Б. Барнет и В. Фогель

В. Фогель и Б. Барнет



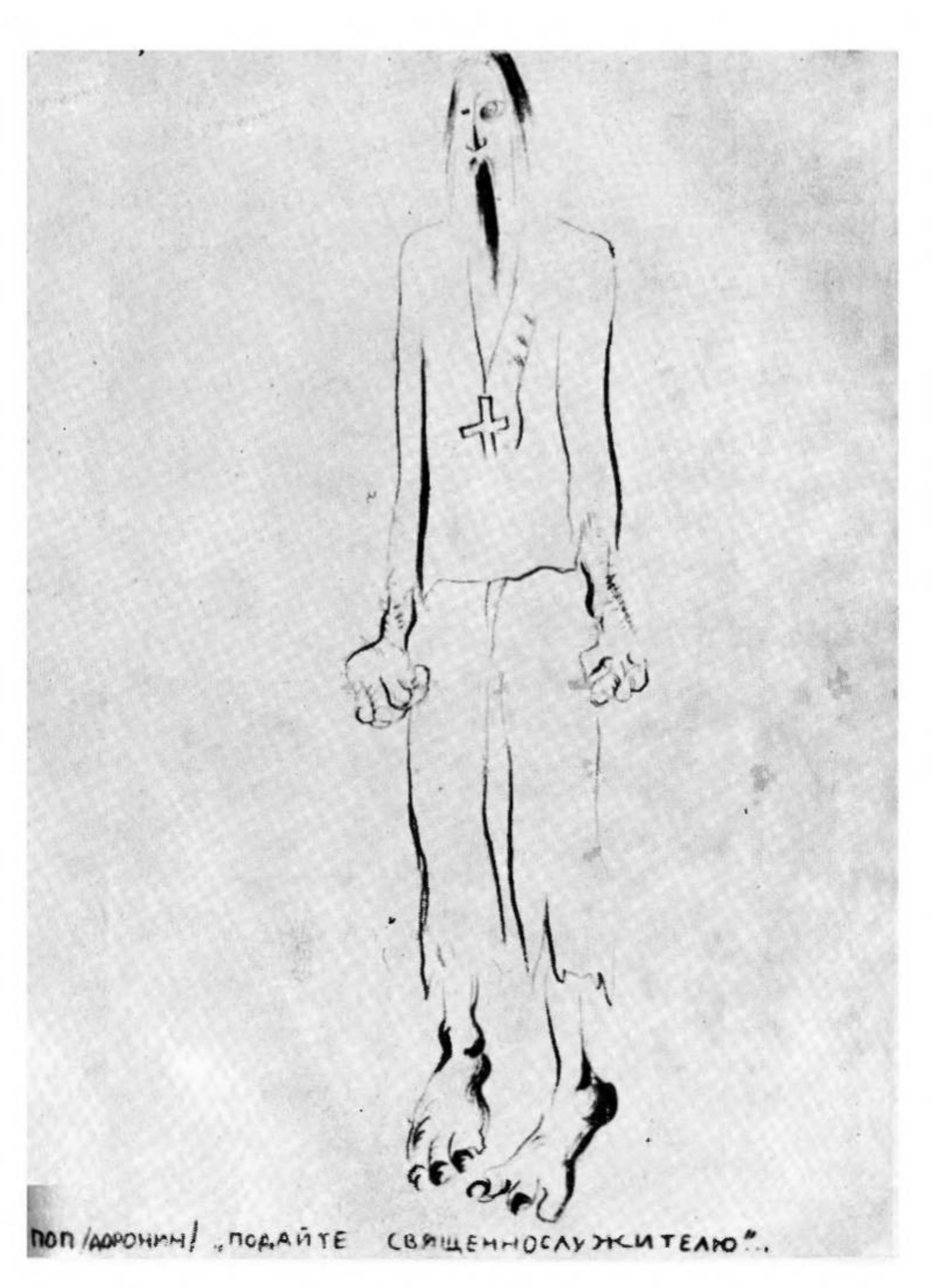
А. Родченко, К. Кузнецов и Л. Кулешов
на съемках фильма «Ваша знакомая»



А. Хохлова. Фотопроба к фильму
«Ваша знакомая»

«Паровоз Б-1000»

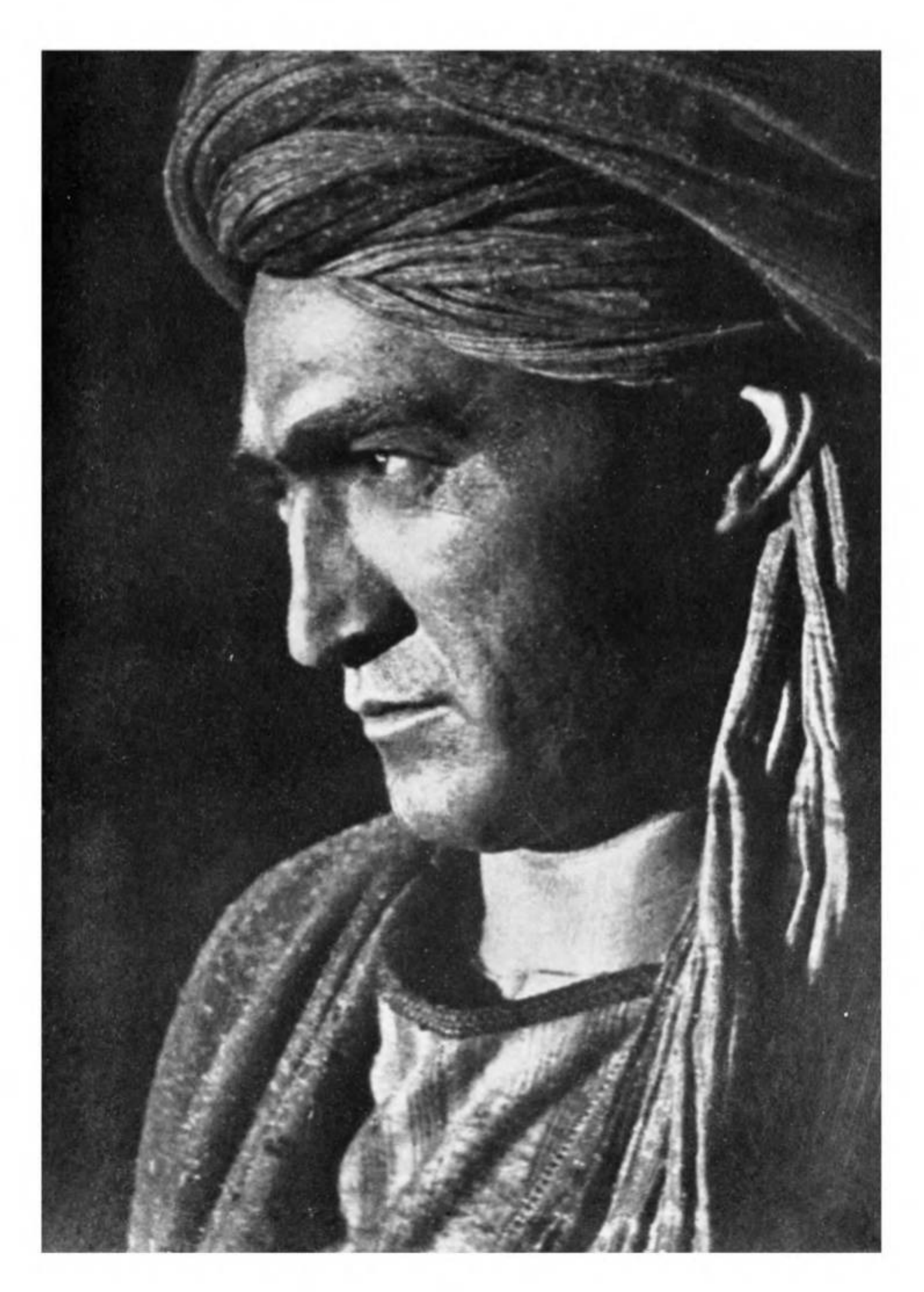
Л. Кулешов, М. Калатозов и А. Хохлова на съемках фильма «Паровоз Б-1000». Фото Р. Кармена



Поп (М. Доронин) в фильме
«Кража зрения». Рис. Л. Кулешова

Л. Кулешов репетирует с А. Горчилиным

С. Айни и Л. Кулешов



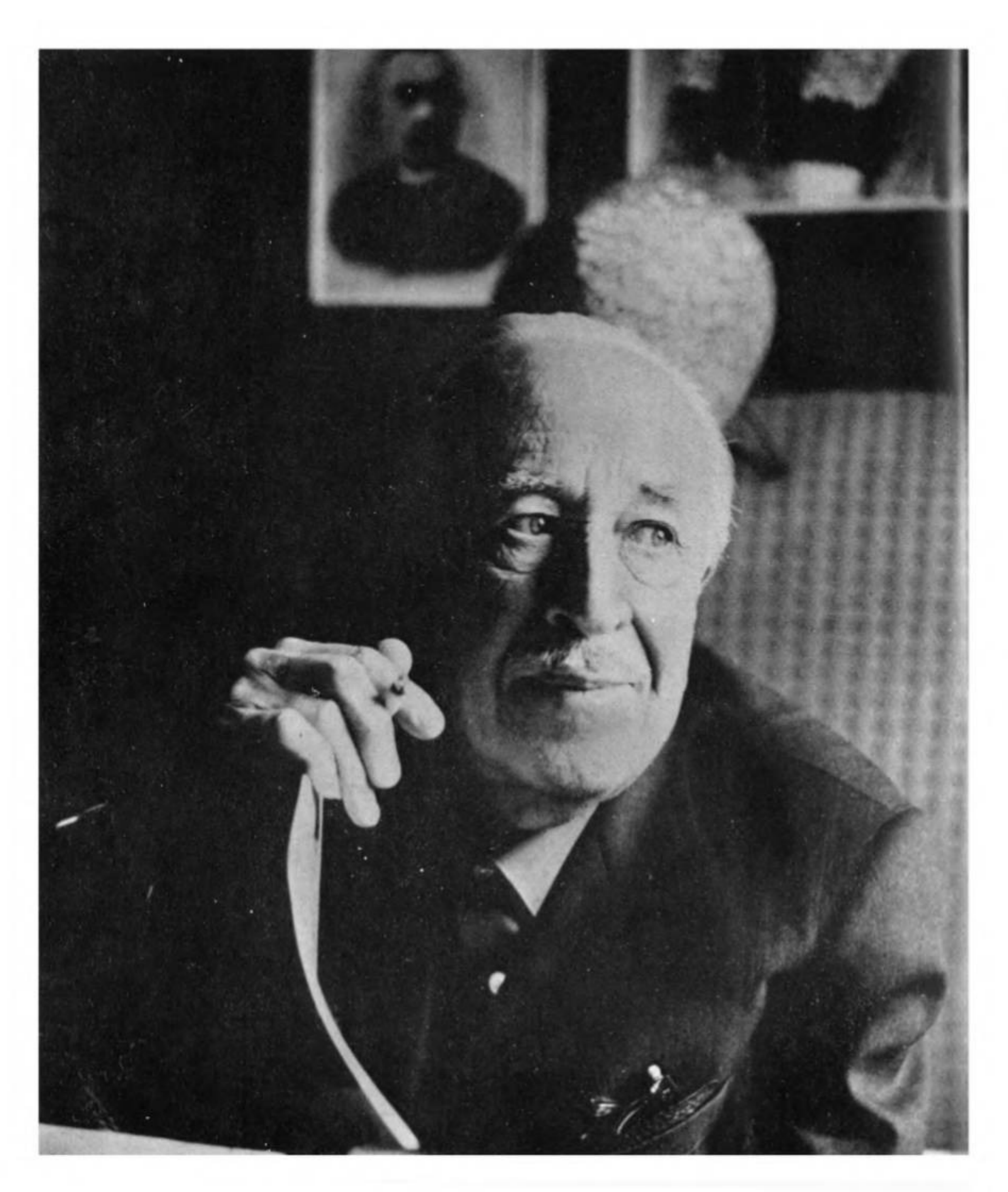
К. Ярматов в фильме «Дохунда»



Л. Кулешов.
Фото А. Родченко. 1927

Л. Кулешов по окончании автопробега

А. Хохлова и Л. Кулешов на охоте



Л. Кулешов. Конец 60-х годов

или кончался посредине кадра изображения, то так он соответственно и отделялся.

Далее. Звуки мы не только вписывали кратко, но и изображали графически в виде линий, полосок, зигзагов и т. п. Это давало возможность отмечать начало и конец звука в точном соответствии его с тем или иным местом кадра изображения. Так же графически (утолщая или утоньшая линии) обозначалось усиление и ослабление звука. Применение различной штриховки или разноцветной раскраски позволяло видеть существование в сценарии параллельных (одновременных) звучаний.

Работать по «графическому» сценарию оказалось чрезвычайно удобно; впоследствии мы на кафедре режиссуры ВГИКа эту форму упростили, усовершенствовали и дополнили.

Мы хотели сделать картину звуковой, но не театральной, а обязательно кинематографической — то есть не потерять в ней достижений немого кинематографа и в то же время звук использовать не как иллюстрацию («немое кино заговорило»), а как новое качество, получающееся от соединения и сопоставления звука с изображением. Мы хотели в картине показать не только заговорившего актера (как в театре), но все многообразие жизненных звучаний, найти в них свою выразительность, свои образные сочетания, и обязательно во взаимосвязи с изображением.

Другие переносили все свое внимание только на речь актеров, забывая о шумах, монтаже, музыке и пр., то есть собирались снимать говорящие или поющие картины, мы же хотели попробовать создать принципиально звуковую кинокартину, отличающуюся всей своей сущностью от театра, перенесенного в кино.

Там, где это было нужно (и где возможно), ритм монтажа изображения мы сочетали с ритмом и рисунком музыкальных кусков. Так были сделаны заглавные титры, кадры поющих и марширующих солдат, гулянье в саду, сцены погрома русского поселения, сцены расстрела белогвардейцами безоружной толпы и т. д.

Во всех сценах мы пытались добиться звуковой атмосферы — много снимали на натуре, не боялись естественных шумов как звукового фона, добивались перспективности звука. Музыку включали большей частью не в иллюстративном плане, а оправданно — звучащую из конкретных источников. В то же время в некоторых кусках мы не отказывались и от иллюстративной музыки, используя ее в этих случаях как неотделимую часть изображения. Например: Горизонт брился, надевал воротничок, улыбался, а на этих кадрах зритель слышал бравурное исполнение оркестром «Янки-дудль». Вход одесского богача в свой дворец сопровождался маршеподобным исполнением модной эстрадной песенки тех лет «Пупсик».

Большую помощь в кинематографическом использовании музыки нам оказал Давид Семенович Блок. Это был отличный киноработник —

дирижер, композитор и звукооформитель. Блок многие годы дирижировал большим оркестром, иллюстрировавшим немые кинокартины. Он специально подбирал, «монтировал» или писал музыку для немых картин. Мы помним, как по многу раз специально ходили в кинотеатр, устроенный в те времена в Большом зале консерватории, смотреть «По закону» под отличную музыкальную иллюстрацию оркестра Блока. Поэтому к приходу звукового кино Давид Семенович был изрядно подготовлен долголетней музыкальной работой в немом кино. Кинематографический опыт Блока помножался на его неутомимую энергию, умение отдавать себя работе безраздельно, целиком, на оптимистический характер, на всегдашнее отличное расположение духа. Жизненная энергия у Давида Семеновича настолько была велика, что он выглядел вполовину моложе своих лет. Но в 1948 году его сердце не выдержало — он умер на работе, перед оркестром.

Не следует думать, что наше содружество с Блоком «текло как по маслу».

Между нами возникали иногда творческие споры и несогласия, но в основном мы работали очень дружно и интересно.

В «Горизонте» Блок добивался поразительно перспективных «кадров» звука — особенно хорошо ему удалось показать духовой оркестр, звуки которого должны были доноситься издалека. Блок предложил исполнить вещь только басами, потому что в жизни басовые трубы наиболее слышны на расстоянии. На экране эффект получился замечательный — оркестр по-настоящему «играл далеко», и это достигалось не микшированием, не уменьшением силы звука, а верно найденным характером звучания.

«Горизонт» был сделан на ряде музыкальных тем, смыслово-монтажно повторяющихся в нужных местах картины, поэтому появление каждой музыкальной темы сразу вызывало образные ассоциации и смыслово сопоставлялось с содержанием изображения.

Примерно тогда же мы сделали одно любопытное психологическое наблюдение — если вы смотрите на естественно бьющий фонтан, или на развевающийся по ветру флаг, или на переливы света и т. п., а в это время играет музыка, например оркестр, то движения фонтанных струй, игра флага, переливы света абсолютно точно совпадают с музыкой не только ритмически, но и по рисунку — по течению мелодии. Причем совпадение происходит независимо от темпа и ритма оркестра, независимо от содержания и характера исполнения музыкальной вещи.

Мы как-то рассказали об этом нашим французским друзьям Анри Ланглуа и Жоржу Садулю.

Они очень обрадовались и рассказали нам, что во Франции по этому принципу один человек делал звуковые супрематические фильмы, нанося на пленку как попало царапины, «новатор» подкладывал под них

любую музыку, и совпадение было поразительным. Свой «творческий метод» этот человек держал в секрете.

На «Горизонте» начал работать звукотехником Н. Озорнов, ставший впоследствии превосходным звукооператором, особо любящим и умеющим снимать синхронные сцены на натуре в настоящей, живой звуковой атмосфере, что большинством звукооператоров считалось (и до сих пор считается) неприемлемым. Озорнов полюбил и научился также отлично записывать настоящие, реальные шумы, которые, конечно, несравненно ярче, правдивее и художественнее иллюстрации шумовиков.

Мы уже упоминали, что в главной роли «Горизонта» снимался артист МХАТ Николай Баталов. Мы впервые работали над большой ролью с артистом Художественного театра, и надо сознаться, что отлично понимали друг друга, говорили на одном и том же творческом языке и получали огромное удовольствие от работы с этим прекрасным, вдумчивым и чрезвычайно одаренным актером.

Как большинство актеров МХАТ, Баталов был скромным, простым человеком, совершенно лишенным всех типичных признаков самовлюбленного знаменитого артиста.

На «Горизонте» мы встретились еще с одним замечательным актером — Кара-Дмитриевым, исполнявшим роль часовщика Мозира. Не так часто приходится видеть у актеров такое вдумчивое, серьезное, дотошное отношение к своей работе, такую самодисциплину. Достаточно сказать, что, для того чтобы сделать сцену починки часов (это занимало в картине буквально четыре-пять метров), Кара-Дмитриев изучил часовую технику у специалиста-часовщика.

Мало того, он сумел полюбить это занятие, продолжал в нем постоянно совершенствоваться и в конце концов сделался высококвалифицированным часовых дел мастером — любителем.

В «Горизонте» же, в небольшом (но хорошо актерски сделанном) эпизоде снимался в те времена никому не известный, ныне популярнейший киноактер Николай Крючков.

Вспоминая о «Горизонте», мы должны специально сказать и о Сергее Константиновиче Скворцове, начавшем с нами работать в этом фильме. Скворцов приехал из Ленинграда после службы в армии и оказался замечательным работником, сначала в качестве ассистента, потом сорежиссера. Мы пригласили его и во ВГИК.

Во время съемок «Горизонта» мы подружились с рядом немецких товарищей, были среди них коммунисты, которые работали тогда в «Межрабпомфильме». Потом они уехали в Германию.

Больше всего мы помним Ганса Роденберга, который в те времена был заместителем директора «Межрабпомфильма».

Роденберг после победы над фашизмом стал заместителем министра культуры ГДР по делам кино и членом Государственного Совета ГДР. Он пользуется огромным уважением и авторитетом.

В начале шестидесятых годов к нам во ВГИК приехала немецкая делегация. Ректор института просил нас присутствовать на приеме. Прием был организован чинно и торжественно. Но когда появился руководитель делегации, то, увидев нас, Кулешова и Хохлову, бросился обнимать, целовать, похлопывать по плечам, наконец, прослезился, нарушив официальность приема.

Это был Ганс Роденберг.

В октябре 1967 года мы находились в Лейпциге на фестивале документальных фильмов, посвященном пятидесятилетию Октября. Перед началом фестиваля был устроен совместный обед немецкой и советской делегаций. Одним из первых на обеде произносил тост Ганс Роденберг. Все тосты были официальными. Пришла очередь Кулешова. Вот что я примерно сказал:

«Мой тост будет носить личный характер.

Я начал работать в кино еще семнадцатилетним мальчиком, в 1916 году. Великая Октябрьская революция 1917 года, революционный энтузиазм народа, мои товарищи указали мне путь, по которому надо было идти. 1 мая 1920 года на Всероссийском субботнике я близко видел и снимал Ленина. В этот день был и праздник Первой государственной школы кинематографии. На празднике присутствовал нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский.

Этот день мне особо запомнился еще и потому, что он стал особенным в моей личной жизни. С этого дня Хохлова стала моей женой. Прошло немного времени — с точки зрения моего теперешнего возраста,— и вот мы встретили одного немца. Этот немец имеет добрейшее золотое сердце, он является образцом принципиального человека, он был для нас великолепным мудрым руководителем, добрым товарищем и стал нашим с Хохловой другом и учителем.

Этот немец — Роденберг.

С тех пор, когда мы встречаемся (к сожалению, это бывает не часто), мы всегда целуемся. Мы сегодня утром виделись в вестибюле гостиницы и уже целовались. Но я хочу в этой торжественной обстановке снова поцеловать его. Если присутствующие за это, я прошу подтвердить ваше желание аплодисментами».

Этот тост, произнесенный от глубины души, нам кажется, очень хорошо характеризует личность Ганса Роденберга, которого мы знаем с 1930 года по работе в Москве, знаем как действительно добрейшего, мудрого и обаятельного человека.

В тридцатых годах по радио постоянно передавали песни Эрнста Буша, музыку Эйслера и Вайля. Мы хорошо знали все современное, пе-

редовое немецкое, и поднятая рука со сжатым кулаком и возглас «Рот фронт!» для нас были родными и близкими.

Хорошо мы знали и патефонные пластинки с записью всей «Трехгрошовой оперы» и песен Лотты Ления, бывшей жены композитора Вайля, с которой мы очень дружили. (Когда в 1962 году мы были в Париже, Лотта Ления пела с большим успехом в Лондоне — она сохранила себя молодой, подобно Марлен Дитрих.)

«Трехгрошовая опера» запомнилась нам на всю жизнь. В фильмотеке ВГИКа сохранился фильм Пабста «Трехгрошовая опера» — мы часто его смотрим с огромным удовольствием. В фильме главную женскую роль играла не Лотта Ления, как в брехтовском театре,— ее внешние данные нашли нефотогеничными, некоммерческими. Она играет эпизодическую роль проститутки и делает это прелестно, талантливо!

Одновременно с «Горизонтом» в Одессе снимался фильм «Восстание рыбаков»; его ставил немецкий режиссер — новатор политического театра Эрвин Пискатор. (Он последнее время работал и жил в ФРГ. Не так давно умер.) В этом фильме снимались Пауль Вегенер, Рутман. Юнг с женой, Кальзер, Лотта Ления.

Пискатор был очень капризным режиссером, и Кулешов по просьбе дирекции студии взял над ним шефство. Дежуря на съемках Пискатора, Кулешов выслушивал любое требование знаменитого режиссера, садился за руль своего «форда» и молниеносно доставал «из-под земли» любой реквизит, который неожиданно требовал Пискатор.

По вечерам все отдыхали в Лондонской гостинице, за ужином собирались в ресторане. Все садились за отдельные столики — Пауль Вегенер за один, супруги Юнги — за другой, мы с Оболенским и Лоттой Ления — за третий. Кулешов учил Лотту быть «русской» и говорить, приложив ладонь к щеке: «Охушки... охушки... охохонюшки мои...» Перевести эту фразу было невозможно, но Лотта Ления преусердно ее выговаривала.

У Пауля Вегенера мы учились церемонии приготовления особо вкусного салата — он это делал за столиком сам, и виртуозно. (Бутылку с прованским маслом надо было очень высоко поднимать над столом и лить его в салат тончайшей струйкой.)

Мы уже писали, что дубляжа фильмов в то время еще не было, поэтому актеры Пискатора одновременно снимались у нас в немецком варианте «Горизонта».

Вспоминая о немецких друзьях, нельзя не вспомнить о героическом человеке, коммунисте Якове Фройнде, бывшем моряке с подводной лодки. Он работал директором ряда съемочных групп «Межрабпомфильма». В дни Отечественной войны Фройнд направился десантником в тыл фашистов и погиб.

Хорошо мы знали и знаменитого художника фотомонтажа Джона Хартфилда.

Дружили мы и с замечательным историком кино американцем Джеем Лейдой и его женой Сильвией Чен. По отзывам многих авторов, он написал лучшую книгу по истории мирового кино. К сожалению, книга не переведена на русский язык. Джей Лейда несколько лет жил в СССР и учился у Эйзенштейна, творчество которого он досконально изучает. Лейда в Америке собрал все, что возможно, из заснятого Эйзенштейном материала по Мексике и отпечатал его на шестнадцатимиллиметровой пленке. Это уникальная работа.

«Великий утешитель»

Работа над постановкой «Великого утешителя» представляла двойной интерес: во-первых, мы, естественно, хотели снять картину, затронув в ней волнующие проблемы взаимоотношения искусства с жизнью (в этом плане картина была в какой-то степени автобиографична). Во-вторых, мы хотели проверить на практике и утвердить метод предварительных репетиций в советском кинематографе.

Начнем с репетиционного метода. У него есть противники — режиссеры, которые, делая свои картины, стремятся максимально использовать только специфические возможности кинематографа: натуру, ракурс, хроникальные вставки, массовки и т. д. Но есть и сторонники.

Мы всегда были за метод предварительных репетиций. Разве можно представить себе хорошую актерскую игру в кинокартине, которая не будет подготовлена заранее, то есть не прорепетирована? Ни один добросовестный режиссер не позволит себе начать работать с актерами прямо на съемке.

Правда, метод предполагает показ предварительных репетиций на площадке (в театре или репетиционном зале). Такой репетиционный спектакль не обязателен для всех картин, для некоторых он даже неприемлем. Но для многих — чрезвычайно полезен. Для каких? Для актерских, для тех, которые строятся в основном на игре актера, на раскрытии образов действующих лиц.

Вступать в споры о методе нецелесообразно, гораздо правильнее начать его шире (когда это возможно) применять.

До того как появился репетиционный метод, сроки постановок становились недопустимо длинными. «Старое и новое» Эйзенштейна снималось три года. «Дезертир» Пудовкина — два года, «Конвейер смерти» Пырьева — три года. Нельзя было оставаться равнодушными к такому ненормальному порядку в производстве советских картин. Репетиционный метод и являлся одним из решений вопроса убыстрения производственных сроков. Репетиционный метод намечал пути организационного совершенствования всей нашей кинематографии.

Репетиционный метод позволяет тщательно выверить сценарий — на репетициях в живом актерском действии легче заметить сценарные шероховатости, все уточнить, доделать.

Это проверка принятых решений и для режиссера, и для оператора, и для всей постановочной группы — художников, ассистентов, костюмеров, реквизиторов.

Особенно важен репетиционный метод для молодых кадров, а при учебных съемках во ВГИКе просто обязателен!

Руководство и весь коллектив киностудии «Межрабпомфильм» с исключительным вниманием отнеслись к нашей работе методом предварительных репетиций.

Вот что говорил и писал актер И. Новосельцев (в студийной многотиражке):

«Мы знаем, что нельзя случайно, экспромтом, в один присест написать картину, пьесу или роман. Как известно, это удавалось только Хлестакову благодаря присущей ему «легкости в мыслях необыкновенной». Но оказывается, что «творческий метод» Хлестакова бывает присущ и кино.

Особенно ярко этот метод экспромта сказывается в работе с актером. Не только самый захудалый театр, но даже колхозный драмкружок не возьмет на себя смелости выступить перед немногочисленными зрителями без предварительных репетиций.

Мы, киноактеры, выступая в фильмах, делаем это менее добросовестно, чем колхозный кружковец. А ведь мы оперируем большими идеями и сильными эмоциями.

Эта наша «недобросовестность» перед зрителем, неполноценность нашего творчества вытекают из системы работы наших режиссеров.

Недалеко ушло то время, когда актер приходил на съемки, не читая сценария. По дороге из гримерной в павильон ассистент режиссера «в общих чертах» информировал актера о его роли. Так расцветала та халтура, которой именуют многие актеры театра свою работу в кино.

Сейчас положение несколько изменилось. Актеру дают читать сценарий. Актер читает экспликацию роли, беседует с режиссером и даже вычерчивает кривую движения образа. Это, несомненно, шаг вперед к настоящему серьезному творчеству. Но это только шаг.

От настоящего искусства, от полного завершения образа этот шаг отстоит настолько, насколько первый набросок карандашом отстоит от законченного полотна, когда оно играет всей гаммой красок и светотени.

Тем не менее, поговорив с режиссером, под впечатлением прочитанного сценария, еще смутно ощущая будущий образ, актер несет в павильон этот первый абрис смутно представляемого образа. И идут эти схемы, эти черновики актерского творчества на экраны нашей страны, часто не способные ни волновать, ни радовать зрителя.

Так дискредитируется киноактер.

Не работая с актером, недооценивая значение актера, известная часть наших режиссеров подвержена монтажному фетишизму. Переоценивая, несомненно, большие возможности киномонтажа, эти шаманы, колдующие на ножницах и грушевой эссенции, берутся за все: плохую работу актеров, недостатки сценария, собственные ошибки и даже перерасходы по смете — «утрясти», «порезать» в монтаже.

Практика богата примерами, когда такая вера во всемогущество монтажа приводила картину «на полку».

Все эти мысли возникали перед тем, как ответить на вопрос: что дал киноактеру метод предварительных репетиций?

Метод предварительных репетиций — это реабилитация актера. Это удар по халтуре в кино. Предварительные репетиции дают возможность киноактеру под руководством режиссера наиболее полно раскрыть образ. Срепетировав будущий фильм в системе заложенных в нем образов, и режиссер и актер вырываются из плена случая и априорно умозрительных построений.

Сейчас, когда настойчиво ведутся разговоры о создании подлинной кинодраматургии, особенно высоко вырастает значение киноактера и значение репетиционного периода».

Мы позволили себе привести здесь статью отличного актера Новосельцева потому, что в ней точно выражены все доводы «за» репетиционный метод в кинематографии с точки зрения актера.

И. Новосельцев был штатным актером студии «Межрабпомфильм», до «Великого утешителя» не очень известным. Метод предварительных репетиций позволил ему создать прекрасный образ Джима Валентайна. Позже много и успешно снимался и в других картинах, у других режиссеров.

В «Великом утешителе» кроме народного артиста СССР К. П. Хохлова и актера В. Родда снимались только штатные актеры киностудии, а (нечего греха таить) в те времена в штатах студии «звезд» не было и режиссеры предпочитали приглашать на свои картины известных актеров из театров.

Репетиционный метод дал возможность всем актерам в картине отлично справиться со своими ролями — штатные актеры оказались обладателями ярких талантов.

Чрезвычайно помог метод предварительных репетиций и оператору.

Константин Кузнецов — оператор группы — рассказывал нам:

— До «Великого утешителя» я снял четырнадцать или пятнадцать картин. Работа над ними протекала так: я брал сценарий и, читая его, мысленно представлял себе, как и что буду я снимать. А получалось совсем не так, как я думал. В процессе работы менялись декорации, была другая аппаратура. Актера я впервые видел на съемках, то есть узнавал

его только тогда, когда он появлялся перед аппаратом. Фактически я не знал актера, не знал, как он будет играть, какой нужен для него свет, какое настроение.

И все, что я продумывал заранее, пропадало, разбиваясь о разные мелочи в процессе съемок.

Картина «Великий утешитель» в корне изменила мой метод работы. Я имел возможность за два месяца репетиционного периода изучить каждую сцену. Я знакомился с актерами — мне уже было ясно, в какой декорации, где и какой актер будет находиться и что будет делать. В процессе репетиций я определил свет и мог продумать, в каком тоне, в каком настроении я буду снимать каждую сцену. Я твердо знал, как складывается образ каждого персонажа и как его нужно давать операторски. Этот «железный» план избавил меня от той партизанщины, которой сейчас приходится заниматься моим товарищам, работающим над другими картинами.

Нужно указать, что при старом методе работы мы, операторы, работали медленно. У нас была уйма времени для распределения света и т. п., пока режиссер и актеры бились над каждой сценой в отдельности.

Теперь же съемку могу задержать только я один. Все уже готовы, я должен прийти и снимать — это развивает у меня операторскую четкость. Все идет быстро, без задержки.

На качестве картины такая работа отражается очень положительно, так как моя зрительная память хранит тон предыдущих сцен и позволяет соблюдать ровность фотографии и негатива. Это делает картину очень цельной. Это важно и для лаборатории...

Каковы были условия работы над картиной и заключительные производственные результаты метода предварительных репетиций, видно из рапорта съемочной группы после окончания картины.

Приведем выдержки из него.

«...Полнометражная звуковая художественная фильма «Великий утешитель» закончена и сдана в печать 9 октября с. г. Съемки фильмы начались 22 июня 1933 года и закончены 21 августа 1933 года при наличии в этом периоде одиннадцати с половиной дней простоев по различным не зависящим от группы причинам.

Фильма снята за сорок дней. Монтаж и тонировка закончены в шестнадцать дней.

Срок сдачи фильмы дирекции установлен 15 октября 1933 года. Мы сделаем 11 октября.

Пересъемка большой декорации «Аптека» (из-за разложения негативов в проявке) — шесть дней, ожидание погоды для натурных съемок, несвоевременное предоставление павильона для тонировки — пятнадцать дней и простой в съемочном периоде лишили группу возможности сдать фильму значительно раньше.

Фильма целиком снята на советской негативной пленке «Союз». Кроме того, проведен опыт съемки на советском негативе цветного эпизода. Опыт дал вполне удовлетворительные результаты. Советский негатив нами полностью освоен для производства звуковых и цветных художественных фильм.

Израсходовано пленки на изображение пятнадцать тысяч семьсот метров (сюда входит пересъемка — три тысячи метров) при лимите шестнадцать тысяч восемьсот метров. На звукозапись лимит пленки установлен двадцать тысяч метров, израсходовано четырнадцать тысяч метров (в том числе пересъемка). Лимиты пленки установлены из расчета метража картины две тысячи четыреста метров. Сдана картина метражом две тысячи шестьсот метров.

В отношении финансовых затрат в фильме мы не имеем окончательных данных, но несомненно, что из установленных лимитов мы не вышли...

Сегодня мы рапортуем, что взятые на себя обязательства мы выполнили. Успешному выполнению этих обязательств способствовал впервые осуществленный нами в советской кинематографии метод предварительных репетиций фильмы...».

Писали мы в рапорте и о том, что, предварительно срепетировав весь фильм и просмотрев его в спектакле, мы не только проверили всю композицию картины, но и прокорректировали каждый образ в его актерском исполнении. Всякие случайности в процессе съемок (переделки сценария, замены актеров и т. д.) при этом были исключены. С первого же дня съемки для нас стало очевидным, что для творческой работы в павильоне почти не осталось места. Основной творческий процесс был завершен в процессе репетиций.

Мы с полным основанием брали на себя смелость утверждать, что если бы фабрика шла в уровень с темпами нашей работы, то фильм был снят не за два месяца, а в более короткий срок. Мешали нам несвоевременная сдача декораций постановочным цехом, необеспеченность негативной пленкой. Нас задерживала работа лаборатории, которая не сдавала материалов в срок, заставляя нас работать вслепую, на неизвестных эмульсиях. Качество лабораторной работы было низко и не давало полного представления о качестве советского негатива. Примером нечеткой работы лаборатории может служить факт разложения эмульсии негатива декорации «Аптека», происшедшего, по нашему мнению, вследствие несвоевременной проявки (негатив не проявлялся в течение двадцати одного дня). В результате мы вынуждены были восстанавливать декорацию, тратить шесть дней съемки, что при сжатых сроках нашей постановки создавало ощутимый прорыв, ликвидированный ценой излишнего напряжения всей группы.

Значительно тормозила работу нашей группы небрежная, недобро-

качественная работа с нестандартным негативом (картина снята на семи различных эмульсиях). Нам часто присылали заведомый брак (царапины, засветка), который тут же приходилось отправлять обратно. Пленка присылалась кусками по двадцать-тридцать метров, вследствие чего на частую перезарядку уходила масса времени.

Высоко была оценена наша работа на творческой коллегии Главного управления кинофотопромышленности:

«Этот метод — начало действительного планирования себестоимости (безобразно у нас высокой, 390—400 тысяч средняя звуковая картина), сроков выпуска фильм, сводя их до минимума (два-три месяца, как в данном случае), и еще одного важного компонента — актера и его работы.

С этой точки зрения опыт т. Кулешова надо всячески приветствовать и распространять в производстве, тем более что этим методом у нас работают ряд мастеров, в том числе такие мастера, как Г. Козинцев и Л. Трауберг.

Надо отметить еще одно весьма важное обстоятельство в работе бригады т. Кулешова — это полное освоение советской пленки до негатива включительно. Работать на нашем негативе, как это делает т. Кулешов, а за ним и другой энтузиаст советской пленки — М. Ромм, — пока еще трудное дело...»

Таким образом, победа «репетиционного метода» была признана и кинематографической общественностью и руководством.

Предварительные репетиции «Утешителя» проводились просто. Репетиционную площадку мы устроили по образцу сцены в Первой государственной школе кинематографии (помните, «кино без пленки»). «Сцену» мы усовершенствовали, поместив в центре вращающийся диск — это позволило быстро менять обстановку, поворачивать актеров во время действия (учет различных съемочных направлений), показывать проходы (диск вращался, а идущие актеры оставались на месте).

Когда вся актерская игра в картине была прорепетирована, мы устроили несколько показов — репетиционных спектаклей (техника их проведения повторяла спектакли той же Первой государственной школы кинематографии). Эти спектакли дали очень много — актеры вжились в образы, их работу можно было проследить в последовательном развитии, найти точки кульминаций, спадов и т. д. Был выверен и уточнен сценарий, музыка, подготовлены костюмы, главный реквизит. Ассистент режиссера[1] С. Скворцов рассказывал по этому поводу:

«К предварительным репетициям все уже знали эскизы костюмов, а к моменту показа спектакля они были окончательно готовы для всех

[1] В то время ассистент режиссера выполнял теперешние обязанности второго режиссера, режиссеров-постановщиков тогда не было.— *Л. К.*

персонажей картины и подобраны отчасти даже и для массовок. Это очень важно, потому что раньше костюмы для массовок подбирались за два-три дня, а для персонажей они нередко шились даже после начала картины. Так как были подготовлены эскизы и макеты декорации, то и вопрос с реквизитом был ясен. Реквизит отобрали, и оставалось только доставить его на место. Следовательно, все неприятности, которые раньше возникали на съемках, у нас происходить не могли».

Кулешов был и художником на картине. К «спектаклям» мы приурочили выставку эскизов декораций, костюмов, реквизита, построек на натуре и режиссерских зарисовок «по поводу» картины. Выставка еще более дополняла экспликацию будущего фильма.

Картина состояла из трех составных, переплетающихся между собой частей:

1) реальная жизнь в тюрьме и эпизод с Джимом Валентайном; 2) рассказ «Метаморфоза Джима Валентайна», сочиненный писателем; 3) эпизод из жизни приказчицы Дульси, которую авторы выводят в качестве типичной читательницы «утешительской» литературы.

Эпизод с приказчицей Дульси поставлен авторами между реальной жизнью и вымышленным рассказом. Дульси принадлежит к обширному слою тех трудящихся Запада и Америки, сознание которых не доросло до революционного понимания действительности. Ее эксплуатируют, ее выгоняют с работы, она продает себя. Ее покупает, может быть, тот самый сыщик, грязный и грубый, которого писатель изобразил в рассказе сентиментальным идеалистом. В сущности, ее жизнь на свободе повторяет судьбу Джима Валентайна в тюрьме. Она читает рассказ О'Генри «Метаморфоза Джима Валентайна». Этот рассказ показан в картине ее глазами. Он выглядит фарсом. И когда она внезапно ощущает разницу между фарсом и реальностью, в ней пробуждается протест, стихийный бунт. Она убивает сыщика, покупающего ее. И только тогда, вероятно, когда она будет сидеть в той же тюрьме, в которой сидели О'Генри и Джим Валентайн, она поймет, что убила героя утешительского искусства. И само это искусство умрет для нее.

В режиссерском решении каждая из трех линий фильма должна была иметь свой характер, свой стиль и в то же время все три части необходимо было подчинить общему стилю, общему замыслу.

Одним из путей к решению этой трудной задачи мы выбрали предварительные рисунки, характеризующие будущую картину (рисунки по поводу вещи), будущих героев, их тип и особенности.

Так как в одном лице соединились один из авторов сценария, режиссер-постановщик и художник фильма, то единство стиля постановки при стилевой разнохарактерности ее составных частей представлялось осуществимым. (Основным автором сценария был наш близкий друг — Александр Львович Курс — человек замечательный во всех отношениях.)

Решающим фактором в достижении единства стиля при разнохарактерности трех сюжетных линий оказались сами репетиции, возможность проверки и сопоставления отдельных элементов вещи, а также возможность наблюдения развития ролей в их последовательности.

«Рассказ, сочиненный писателем», шел в фильме как немой эпизод (диалоги передавались надписями, снабженными ироническими виньетками художника И. Иванова-Вано, которые конферировал якобы сам О'Генри). Все действие рассказа исполнялось ритмически — в соответствии с музыкой, заранее написанной. Музыка и действие (и монтаж в картине) совпадали по ритму и смыслу, что давало своеобразную стилевую окраску этой «вымышленной» части картины. В «парадных» экземплярах картины один из фрагментов рассказа был сделан цветным. Его снимал оператор Г. Кабалов.

Не трудно догадаться, что решающую роль в картине играл композитор, и, надо отдать должное Зиновию Петровичу Фельдману, он отлично выполнил свою задачу, создав к фильму прекрасную, очень смелую по оркестровке музыку.

Гармоничной слитности музыки и действия «рассказа», конечно, достигнуть бы не удалось, если бы не метод предварительных репетиций. Фельдман написал музыку заранее, по ней мы репетировали под метроном, а в ходе репетиций композитор исправлял и переделывал клавир.

Над картиной работалось легко. Актерский коллектив был дружным. Исполнитель роли героя фильма И. Новосельцев, так же как и К. Хохлов, В. Ковригин, А. Файт, А. Горчилин, к делу относился любовно.

Таким был весь творческий коллектив съемочной группы. В особенности необходимо отметить работу звукооформителя Л. Оболенского и его ученика звукооператора Н. Озорнова.

Чрезвычайно приятно было работать с негром Вейландом Роддом (позднее он окончил ГИТИС и стал театральным режиссером). Родд отличался исключительной ритмичностью, превосходными актерскими данными, красивым голосом и чудесной эмоциональностью. Родд мечтал сыграть Пушкина. Он нам рассказал, что негры считают Пушкина своим национальным поэтом.

В те времена Родд едва-едва говорил по-русски, но старание в работе и учении было у него поразительным, так что к концу картины с ним можно было с легкостью изъясняться на русском языке.

Вспоминается, как однажды к нам в студию в гости приехал известный американский режиссер Майльстоун. По предложению дирекции мы должны были показать знаменитости куски из еще неоконченного «Утешителя».

Собрали группу и устроили просмотр. Когда сеанс был окончен, к нам подошел Майльстоун.

Майльстоун остался чрезвычайно доволен показанным ему материалом. Он нашел верными обстановку, людей, атмосферу фильма.

Снова настоящим тонким художником показал себя на «Утешителе» оператор Кузнецов. Он и до этого снимал превосходно, по-настоящему художественно («По закону», «Ваша знакомая», «Сорок сердец», «Горизонт»), но в «Утешителе» Кузнецов продемонстрировал особо высокий класс работы как в творческом отношении, так и в техническом.

Исключительно удалась Кузнецову съемка в декорации комнаты Дульси, где он сумел органически ввести в действие свет (выразительны были соседка Дульси, показанная только тенью на стене, и огромная тень сыщика Прайса, в гневе размахивающего ковбойской шляпой и тростью). Прекрасно снял Кузнецов коридор, создав большую перспективу и остроумно использовав мелкие осколки зеркал, заставив их изображать светящиеся газовые рожки.

В этой же декорации удалось добиться интересной «звуковой перспективы»,

Но об этом пусть расскажет звукооформитель и звукооператор Оболенский.

Вот что он пишет:

«Многоплановость построения фильма повлекла за собой и многоплановость решения звуковой партитуры.

Реальный Биль Портер — это жестокая действительность.

Портер-утешитель (О'Генри) — выдуманная действительность. Да к тому же еще и в пародийной трактовке.

Тонкий стилист, композитор Зиновий Фельдман прекрасно поддерживает своей музыкой «рассказ-утешение». Он то смеется, то скрипит колесами дилижанса, то подчеркнуто сентиментален, то ироничен. Оркеструет прозрачно, часто использует соло отдельных инструментов или групп, в особенности деревянных. Рассказ О'Генри о Валентайне вплетается узором в ткань этой музыки.

И тогда мы приходим к мысли, что у нас получается нечто вроде концерта О'Генри — Портера с оркестром, своеобразное соревнование речи с оркестром. Они и объединены общей полифонией и разъединены в то же время. Ну что же. Так и решаем.

Но опять упираемся в недостатки техники. Опять в невозможность перезаписать, наложить речь на оркестр. И О'Генри— Портер и оркестр — в одной студии. Два микрофона противопоказаны, потому что они только засоряют, загромождают звуковую картину. И мы решаем снимать этот концерт с одного микрофона.

Но его нужно поднять на «журавле» довольно высоко. На студии уже эмпирически найдена для него оптимальная точка для записи оркестра. Эта точка стабильна. Но у нас подвижен Портер. И мы подсаживаем его к микрофону на двухметровый практикабль. Теперь все дело только

в одной ручке усилителя «громче—тише». Теперь только следить за партитурой, которая у меня в руках.

Прибавить — и оркестр выходит на первый план.

Убавить — и оркестр звучит приглушенно, а на первый план выплывает речь.

Еще одна деталь: глуховатый голос заикающегося Портера в реальной обстановке надо перевести в иной строй, строй «выдуманного, утешительного мира».

К. П. Хохлов говорит тонально выше. Но этого, кажется, мало. И мы мудрим с техниками лаборатории, срезая низкие призвуки голоса, то есть делаем то, что теперь называется коррекцией. Исправляем тембр в нужное нам качество.

Голос Портера звенит...

Искать фактуру звука крайне интересно, когда работа эта предусмотрена сценарием.

Помню два эпизода.

По огромному коридору идет начальник тюрьмы и повторяет вопрос: «Жалоб нет?» Монотонно. Безответно...

По мере удаления голос, естественно, звучит тише. Но мы выводим актера на клетку лестницы, что у входа в студию, и уже тихо, с другого микрофона, записываем голос не только «тихо-далеко», но «далеко-гулко».

Эффект пространства получается. В образе он контрастирует с тесным, замкнутым пространством камеры, где сидит Валентайн.

Получив удовлетворительно этот эффект, мы используем его в другой сцене, но еще драматичнее.

На тележке везут мертвого Валентайна. Скрипят колеса. Надо довести этот скрип до истерики, до вопля, чтобы он завершился в кульминации бунтом арестантов.

Звук скрипа с постепенным нарастанием громкости начинаем записывать в студии, потом продолжаем запись в пролете лестницы, затем вносим в звук искажения, хрипы, призвуки, так что звук уже перестает быть реальным и становится невыносимым. А это и требовалось для перевода сцены в новое качество, во взрыв, в бунт!

Нагнетание, подготовка к взрыву были решены только разработкой звукового ряда.

Так мы начинали исследования сил, скрытых в новом качестве кинематографа — в его звуковом сегодня».

С большими техническими затруднениями встретился оператор изображения Константин Кузнецов. Советская негативная пленка только осваивалась. В те времена она не имела стандартной эмульсии — все куски были разные. Упаковывалась пленка в мелкие ролики. не превышавшие в лучшем случае семьдесят-восемьдесят

метров (а обыкновенно двадцать-тридцать метров). Метраж на коробках часто указывался неправильно. И наконец, самое главное — пленка еще не была чувствительна к полуваттному свету. Поэтому приходилось снимать с дуговой аппаратурой, а она трещит и шумит даже на постоянном токе, отсюда возникли невероятные трудности в работе обоих операторов — и изображения и звука. Они ссорились, но побеждали все препятствия и оставались друзьями.

Выше было сказано, что нам пришлось переснимать большую по метражу декорацию «Аптека».

Случилось и новое «несчастье» — у Хохлова на виске появился огромный фурункул, но делать было нечего, мы продолжали снимать, стараясь, где возможно, поворачивать актера к аппарату так, чтобы это не было заметно.

Несмотря на «объективные» причины, препятствия были преодолены. Бывали дни, когда мы снимали в смену семьдесят планов (попробуйте это сделать без предварительных репетиций!).

Говоря о картине, нельзя еще раз не упомянуть о таком замечательном члене нашей съемочной группы, как Сергей Константинович Скворцов.

Как помнит читатель, Скворцов начал работать с нами еще с «Горизонта». До этого он учился в Ленинграде в Институте искусств на кинематографическом отделении; окончив институт, приехал в Москву. На съемках «Горизонта» Скворцов показал себя отличным работником, хорошо знающим сценарное дело, культурным, всесторонне образованным человеком с хорошим художественным вкусом, любящим и знающим кинематографию и умеющим по-настоящему целеустремленно, упорно работать. Одним из недостатков Сергея Константиновича мы считаем его излишнюю скромность. Одним из его достоинств мы считаем особенную любовь к материальной культуре; в вопросах быта, костюмов, реквизита он был подлинным художником. Еще в «Горизонте» Скворцов в этом отношении проявил себя блестяще, а в «Великом утешителе» его работа была просто виртуозной — так он изучил эпоху и быт картины, так подмечал и находил все тонкости, все подробности в определении атмосферы действия, которая по распределению обязанностей попала в сферу его руководства.

Несколько слов о значении «Великого утешителя» в нашей творческой практике и в истории развития кинематографии вообще.

Мы не боимся быть нескромными, но убеждены, что фильм был сделан с как бы предвидением далекого будущего — его усложненное композиционное построение современно для фильмов шестидесятых годов.

В нашей биографии мы считаем лучшими три фильма: «Приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону» и «Великий утешитель».

Пресса «Утешителя» была в общем-то неплохой. Но мы также читали и слышали упреки за оторванность от советской действительности, за «формализм», за условности показа тюрьмы, за неудачу исполнителя роли О'Генри.

Сначала о главном, об идейной стороне фильма. Да, фильм был сделан не на материале советской действительности, он был сделан на материале американской действительности конца прошлого века, на том материале, который мы хорошо знали. Но идея фильма была нам близка в тридцатые годы, близка и сейчас, в шестидесятые, и будет близка и в семидесятые. Эта идея заключена в постановке проблемы о восприятии и подаче действительности художником. Фильм направлен на борьбу с утешительством, неправдой в искусстве. Он развенчивает и «утешителей» и «утешительство».

Проблема «утешительства» очень широка — она вмещает весь комплекс взаимоотношений художника с жизнью, читателем, зрителем.

В 1965 году ректор ВГИКа профессор Александр Николаевич Грошев, выступая на большом собрании с критикой одного из студенческих фильмов, сделанных на американском материале, сказал про «Великого утешителя», что этот фильм является примером партийного искусства, несмотря на то, что он показывает не советскую жизнь. Мы с удовольствием услышали об этом с трибуны, сожалея лишь о том, что слышим это через тридцать лет после выхода фильма в свет...

Время доказало нашу правоту в идейной направленности «Великого утешителя».

Некоторые критики упрекали нас за неправильную трактовку образа О'Генри, говоря, что он не вызывает симпатий и выведен театрально — высокопарным и безвольным человеком.

Но так и должно быть!

Писатель в нашем замысле — эстет, автор, приукрашивающий жизнь и расплачивающийся за это потерей своей собственной совести, человек, переставший быть «живым».

Не нам судить, до конца ли справился Хохлов со своей ролью и совсем ли правильна режиссура этой роли, но нам очень хочется, чтобы нас верно поняли, чтобы знали, что мы хотели сказать, создавая такого О'Генри.

Иным критикам не понравился показ тюрьмы, он им кажется схематическим и примитивным. Мы видим другое. По нашему убеждению, показ тюрьмы должен быть аскетическим. В этом ее трагизм. Но неужели жесточайший невероятный скрип погребальной тележки по коридору тюрьмы, равнодушие тюремщиков, и горькие слезы негра, и безумное раскачивание в камере арестанта с табуреткой, и удар табуретки в железную решетку, и кулаки старухи матери, отбивающие барабанную дробь по запертому железному окну дежурного, и вспыхнувший бунт

арестантов, и музыка Фельдмана не создают трагическую картину тюремной жизни?

Мы охотно в своей жизни брались за американский материал — за Джека Лондона, в данном случае за О'Генри.

Делали мы это не только потому, что этот материал нам знаком, но и потому, что эти американские писатели были кумирами советской молодежи. Популярность их, в особенности в комсомольской среде, была очень велика. А мы могли сказать по этому поводу свое слово.

«Дохунда»

Дохунда — по-таджикски бродяга, бедняк.

«Дохунда» — роман таджикского писателя-классика Садриддина Айни об установлении Советской власти в Таджикистане, об участии в революции бедняка с гор Едгора, всю жизнь отрабатывающего долги родителей, о любви Едгора к красавице Гюльнор.

По роману Айни литературный сценарий начал делать Осип Максимович Брик.

Пригласили нас работать в Таджиккино наш ученик режиссер Камиль Ярматов (теперь народный артист СССР, режиссер Узбекской киностудии) и директор Таджиккино В. Хабур. Мы должны были организовать и осуществить в Сталинабаде производство первого среднеазиатского звукового фильма. Это было чрезвычайно трудно, потому что в Сталинабаде студии, по существу, не было: был двор с садом и арыками, пожарный сарайчик и несколько маленьких комнат под одной крышей. На студии даже не было съемочной камеры, которая могла бы работать от синхронного мотора.

Выпускала студия в основном только немую хронику. В одной из комнат была монтажная. Некоторые монтажницы приходили на работу в парандже и только здесь ее снимали.

В 1935 году мы приехали вместе с Осипом Максимовичем Бриком в Сталинабад. Мы постарались получше узнать Азию. Вокруг все было удивительно: красота и величие природы, необычайность национальных обычаев, смесь нового, революционного со старым, азиатским и своеобразие людских характеров, костюмов, обстановки. В Средней Азии мы ощутимо поняли некоторые библейские мотивы — омовение ног, осликов, чечевичную похлебку. Там все казалось органическим, «само собой разумеющимся».

В одной из поездок по Таджикистану и Узбекистану мы познакомились с автором «Дохунды», Садриддином Айни, которому сценарий Брика очень понравился. Ездили мы в Самарканд, Бухару, в Вахшскую долину, в Гиссар, в Курган-Тюбе, на Шахристанский перевал. Побывали на хлопковых полях, в диких зарослях тугая, в горных киш-

лаках — всюду. Присутствовали при темпераментной народной игре всадников — козлодрании и даже снимали ее на фото. Мое фото «Всадники» было напечатано в «Правде». Мы вообще очень много фотографировали, собирая материал для фильма.

Одну из поездок мы совершили из Москвы в Сталинабад на автомашине (об этом мы еще напишем).

Мы много путешествовали. Брик написал отличный сценарий, который потом, уже в Москве, режиссерски дорабатывался.

В Москве нам удалось достать редчайшие книги о Средней Азии. и мы с жадностью их изучали. Пришлось очень тщательно исследовать даже Коран.

Параллельно оператор К. Кузнецов и его помощник — гетековец И. Барамыков — готовили для Таджиккино звуковую киноаппаратуру.

Окончательно сформировалась съемочная группа: сорежиссер С. Скворцов, операторы Кузнецов и Барамыков, директор группы Г. Харламов. В ролях: Едгор — Камиль Ярматов, Гюльнор — Тася Рахманова (гетековка, впоследствии жена Ярматова), Азим-шах — С. Комаров, аксакал — Р. Петров. Эмиром Бухарским должен был быть режиссер Александр Столпер (!), ассистентом в группе был Томский. Он всегда все путал: кишлак называл шашлыком, медресе — мерседесом, меня — Львом Абрамовичем (всерьез!), но администратором был превосходным.

Сценарий был сделан в нескольких вариантах: 1) литературный, как это делалось всеми; 2) режиссерский предварительный, в котором литературный текст группировался в режиссерском замысле и обильно был снабжен иллюстративными материалами «по поводу постановки» — фото мест действия, костюмов, исторических зданий, портреты азиатского типажа и т. д.; 3) режиссерский окончательный, с зарисованными кадрами и графической записью звука. Этот сценарий делался после репетиций с актерами, причем все актерские кадры были не нарисованы, а сняты на фото и потом уже дорисованы и подготовлены, чтобы создать примерную обстановку, которой на репетициях не было.

Сделав сценарий и прорепетировав актерские сцены в снятом специально помещении, мы приступили к работе над фильмом — сняли небольшую часть натуры в Средней Азии, а павильоны — в Москве.

После завершения московских съемок мы повезли материал в Сталинабад... и здесь случилась катастрофа.

Отснятый материал фильма был хорошим, но он не был смонтирован, мы привезли его с дублями, повторными вариантами, бракованными кусками. Так и было запланировано — монтаж материала удобнее всего было производить в Сталинабаде. Но в дни нашего приезда на одном из больших собраний без нашего ведома был показан несмонтированный материал фильма. Естественно, что некинематографисты ничего

не могли понять, не смогли оценить и материал, тем более что актеры говорили по-русски, а русский язык многие не знали. Все были в недоумении. Работники студии растерялись и испугались, пожаловались в Москву — председателю Кинокомитета Б. Шумяцкому. А он дал указание «картину прекратить, отснятый материал положить на полку».

Мы после этого пробовали все-таки смонтировать материал, но вокруг съемок разразились такие страсти, которые могли кончиться для нас в те годы трагически.

Нас спасла изумительная четкость работы директора группы Г. Д. Харламова — он записывал каждое наше действие, каждый поступок и хранил в идеальном порядке все документы, поэтому к нам придраться никак не смогли.

Работники студии во главе с Камилем Ярматовым с нами тепло простились, и мы благополучно уехали в Москву, с сожалением оставив незаконченной полюбившуюся нам картину.

Не скроем: нам все это было очень тяжело и горько!

Снова началась работа только во ВГИКе, которую мы, к счастью, на время съемок «Дохунды» не бросали, так как регулярно бывали в Москве.

Теперь «Дохунда» по другому сценарию снята нашим учеником Б. Кимягаровым.

«Сибиряки»

Мы уже писали, что после «Великого утешителя» для нас снова начались трудные дни. Мы не снимали.

Причина сдержанного отношения к нам на производстве была прежняя — кое-кто все еще считал Кулешова формалистом. Но работой во ВГИКе (тогда это был просто ГИК — без В) и на курсах типа «Академии» мы были обеспечены и отдавали этому делу, которое очень любили, все свои силы.

Кроме того, некоторые руководители кинематографии начали брать у меня уроки, для чего они приезжали ко мне домой и усердно слушали лекции. (Тогда для руководящих работников всех специальностей было введено обязательное повышение квалификации, для чего предоставлялась возможность индивидуальных занятий.) На этих лекциях мои слушатели убедились, что я — обыкновенный честный художник и никакими формалистическими «болезнями» не страдаю.

Но тем не менее снимать картины мне не давали!

Я в это время усиленно работал над окончанием «Основ кинорежиссуры». В учебник была включена малоизвестная в то время статья С. М. Эйзенштейна «Монтаж 1938». Теперь эта статья признана всеми и вошла в золотой фонд мировой кинематографической науки.

Наконец мы с Хохловой написали письмо депутату Верховного Совета, народному артисту СССР Ивану Михайловичу Москвину.

Хлопоты И. М. Москвина и мои лекции руководящим работникам дали свои результаты. Мне предложили снимать сценарий А. Витензона о жизни детей сибирского села — «Сибиряки».

В фильме снимались дети и отличные взрослые актеры — Д. Орлов, Д. Сагал. Т. Альцева, А. Хохлова, Г. Милляр, А. Файт. Две студентки ВГИКа — А. Харитонова и М. Виноградова — исполняли роли девочек.

Со мной работали также С. Скворцов, Л. Оболенский и звукооператор Н. Озорнов.

Судьба нас столкнула на этой картине с замечательным оператором Михаилом Николаевичем Кирилловым — мастером света, дорисовок и прочих комбинированных съемок. Кириллов научил меня пользоваться «ретушью» декораций и обстановки — там, где света не хватало, мы с Кирилловым дорисовывали его мелом (на перилах, стульях и других деталях). Дорисовывали свет мы и от ламп, и из окон, применяя метод оптического совмещения — дорисовка делалась на стекле перед камерой.

Очень интересна была работа с детьми — мы им рассказывали содержание сцен, а разыгрывали их они своими словами, и это получалось свежо, естественно — совсем как в жизни. (Литературная основа сценария позволяла проводить этот эксперимент — текст становился только лучше.)

Участие в фильме детей, у которых было свое, особое отношение к Сталину, подсказало мне многое в работе над этим образом.

Мы трактовали его необычно для тех лет. Это был не парадный портрет, а сказочный, с чертами волшебника.

На роль Сталина мы пробовали разных актеров: Ираклия Андроникова, Льва Свердлина, но разрешили нам снимать только М. Геловани.

Для «Сибиряков» был сделан подробный сценарий с зарисованными кадрами. Их делал по моим эскизам режиссер-художник Е. Некрасов (он же до этого сделал рисунки кадров для гоголевского эпизода «Смерть Андрия» в «Основах кинорежиссуры»).

В режиссерском сценарии «Сибиряков» была уточнена и усовершенствована система графической записи звука, которая была мною подробно описана в «Основах кинорежиссуры».

В настоящее время все чаще раздаются голоса против зарисованных по кадрам сценариев, потому что они будто бы сводят на нет работу над созданием актерского образа.

Это совершеннейшее заблуждение. Рисованный сценарий не буква, а руководство к действию. Это — процесс «думания кадрами», которые потом, во время непосредственной работы с актером, создающим образ, видоизменяются.

Нельзя, предварительно не видя, не предполагая кадры, работать над фильмом. Лучше, конечно, если они рождаются после (или параллельно) репетиции с актером, поэтому репетиционный метод самый правильный в кинематографии. Но он ни в коей мере не отменяет рисованные кадры.

Очень интересно при съемках фильма прошла работа на натуре как с оператором, так и со звукооператором.

Во-первых, для экономии времени и затрат мы решили снимать натуру в радиусе одного километра и точной кадровкой действительно нашли в этом ограниченном пространстве все, что нам было нужно.

Во-вторых, мы решили все снимать синхронно и получили поразительные по красоте настоящие голоса природы — «пение» лягушек. кукушки, петухов, пение птиц. Ведь тонировка — ложь, а синхронность — правда.

Кириллов применил замечательный способ съемки проходов и панорам длиннофокусной оптикой (со штатива). Снятые им планы чрезвычайно пластичны и убедительны. Тогда это считалось нарушением операторских канонов.

Особо удались в фильме проходы детей по болоту, охота на глухаря, весенние лягушки, деревья, снятые снизу панорамой с точки зрения раненого мальчика, которого везут на телеге.

Теперь эти кадры цитируются во многих фильмах, и уже мало кто знает, что их первооткрыватель — оператор Кириллов.

Во всяком случае, в «Сибиряках», как нам кажется, при содействии талантливейших Кириллова и Озорнова нам удалось выразить и запечатлеть свою восторженную любовь к русской природе. Хороша была музыка в «Сибиряках» композитора Зиновия Фельдмана.

«Сибиряки» хорошо были приняты прессой, и нас за формализм не ругали.

И мы не жалеем, что сняли этот фильм с такой необычной для нас тематикой. Он был интересен для нас особыми приемами режиссерской работы с детьми, своим поэтическим языком, показом природы.

Позднее, в войну, мы вновь снимали фильмы с участием детей и делали это с радостью.

«Случай в вулкане»

Во время сдачи «Сибиряков» председатель Комитета по делам кинематографии И. Г. Большаков сделал нам предложение, от которого мы всеми силами пытались отказаться. Но Большаков и дирекция «Союздетфильма» настаивали на своем. Пришлось согласиться на утомительную и невеселую работу, вместо того чтобы поехать в отпуск,— в общем. мы попали в неприятную историю.

Об этой истории рассказал в свое время в газете «Кино» рецензент фильма В. Шихматов.

«Картина «Случай в вулкане»,— писал он, — имеет очень длинную и невеселую историю. Вначале она считалась сугубо приключенческой лентой. Однако никакого приключенческого фильма не получилось, как не получилось фильма вообще. Снятый материал был неинтересным, однотонным, крайне неполноценным.

Тогда окончание постановки было поручено другому режиссеру. «Окончания», по сути дела, никакого не получилось, потому что новый постановщик настоял на замене всех актеров и фактически картину переснял сначала. Когда работа подходила к концу, перед художественным советом студии предстал весьма сомнительный киноматериал...

Профессионально картина была сделана бледно и невыразительно. И тогда, после долгих и горьких мучений, завершение было поручено Л. Кулешову и А. Хохловой.

Эти режиссеры... в две-три недели пересняли почти половину картины, значительно переделали при участии О. Брика сценарий, перемонтировали остальной материал и в результате привели картину на экран...».

В студийной газете Л. Кулешов писал:

«Необходимо было исправить — переснять и смонтировать картину в двадцать восемь дней.

Изучив материал картины, мы пришли к выводу, что картину в представленный срок исправить нельзя. Попробовали отказаться от работы, но дирекция студии нашего отказа не приняла и предложила «рискнуть».

Осип Максимович Брик в несколько дней набросал специальный план будущих пересъемок с тем, чтобы окончательно написать новый сценарий в процессе съемочного периода — иначе поступить было невозможно. На решение поставленных перед нами задач оставались считанные часы. Начиная «третий вариант» картины, мы провели производственное совещание съемочной группы, на котором наметили план работы и формы его выполнения. Ведь мы не могли своевременно составить список необходимого нам реквизита, декораций, костюмов и т. п., не могли в установленные сроки сдавать заказы цехам. Также мы не могли заранее тщательно срепетировать всю картину с актерами, а предстояло снять заново примерно две трети, а может быть, даже три четверти картины.

На что же мы рассчитывали, берясь за эту работу?

Основным, решающим фактором в нашей работе мы считали соединение профессионализма, изобретательности и упорства.

Ведь нам предстояло снять морские пейзажи, извергающийся вулкан, гигантский кратер, вулканическую лаву — снять в несколько дней

сложные декорации в маленьких павильонах (большой павильон был занят другими до конца декабря).

Опыт работы над «Сибиряками» показал, что с комбинированными съемками можно делать чудеса, и мы решили переснять фильм в основном методом комбинированных съемок, руководство которыми взял на себя оператор Кириллов.

Съемки чисто актерских, игровых кусков были возложены на оператора Л. Форестье.

Таким образом, работа велась параллельно двумя операторами, что, конечно, увеличило наши производственные возможности.

3 декабря мы сняли первую декорацию — «Номер гостиницы»,— которая должна была определить стиль работы в дальнейшем, характер игры актеров, профилирующий тон всего фильма.

Не имея возможности репетировать с актерами заранее, мы пытались возможно тщательнее репетировать перед съемками.

Первый день работы прошел удачно, и... мы вошли в вынужденный простой: не было актера Алейникова, отказался приехать актер, исполняющий роль боцмана, не было свободных павильонов. Кроме того, не было съемочной камеры «Рапид», без которой мы не могли снимать макеты (при съемках нормальной камерой слишком быстро шел дым).

Так мы простояли одиннадцать дней и, следовательно, должны были закончить съемку, монтаж и перезапись почти целой полнометражной картины в семнадцать дней.

Группе удалось с этой задачей справиться, и не в семнадцать, а в четырнадцать дней, правда, потом набежало еще три дня вынужденного простоя.

Срок работы поистине рекордный, а секрет этого рекорда надо искать в людях. Люди нашей группы работали один лучше другого.

Начнем с консультанта по сценарию.

О. М. Брику надо было написать разработку и диалоги, что он и сделал в установленные сроки. Но, кроме того, сценарист Брик переделывал и отделывал только что написанное и уже принятое, репетировал вместе с режиссером сцены, помогал ассистентам, перематывал пленку, искал потерянные куски, носил коробки с пленкой с пятого этажа на первый и обратно, беседовал с актерами, «бегал в лавочку» за мандаринами, кипятил чай, помогал в монтаже, помогал в перезаписи, поддерживал в группе доброе, веселое настроение, приходил на работу в шесть часов утра, уходил в три ночи, а в наиболее напряженные дни совсем не спал и не уходил домой. Кроме всего перечисленного Брик одновременно делал надписи к немому варианту «Сибиряков» (эту работу мы должны были сделать параллельно).

Оператор Кириллов достаточно получил от меня справедливых похвал за работу по «Сибирякам», но в новой картине он превзошел

самого себя. Если посмотреть внимательно картину на экране и представить себе, как на нее должна была составляться смета в нормальных условиях, то станет очевидным, что картина расценивалась очень дорого и была рассчитана на долгие сроки постановки. Кириллов сумел показать огромных масштабов декорации и «натуру» в маленьких павильонах, он сумел заснять гигантские вулканические катастрофы, не выходя с территории студии. Он сделал это не один, а совместно со своими друзьями, подлинными энтузиастами комбинированных съемок, такими, как К. Алексеев, Н. Левин (создатель макетов), П. Адамов, А. Спиридонов.

Мне рассказывали наши «сметчики», что в Комитете по делам кинематографии обыкновенно не утверждали договоров на работы по комбинированным съемкам, потому что считали нормальным сроком их выполнения несколько месяцев. Наши «комбинаторы» под руководством Кириллова выполнили работу в четырнадцать дней при превосходном художественном качестве комбинированных кадров и этим «опрокинули» все нормы.

Директор картины Г. Кундрат, ассистенты М. Пугачевская-Шехтер, И. Градов, помреж Ю. Филановский работали очень четко. Уже говорилось, что заранее невозможно было уточнить вызов актеров, необходимый реквизит, костюмы и т. п. Однако всегда к съемкам все было готово, а ведь мы знаем, что зачастую при нормальных темпах работы съемки задерживаются из-за ошибок ассистентов. Кстати, не показал ли этот опыт работы, что нормы, установленные нашими цехами для выполнения заказов, устарели и требуют немедленного пересмотра?

Ассистенты самостоятельно вместе с оператором Б. Монастырским провели ряд пересъемок и сделали это очень хорошо. Один раз ассистенты стали в тупик, когда Кириллов потребовал от них за несколько часов пригласить семерых лилипутов. Но скоро выход был найден — лилипутов заменили детьми, и все получилось очень хорошо.

Оператор игровых (не комбинированных) сцен Луи Форестье дал прекрасную фотографию, работая днем и ночью. Скрывая от всех нас серьезную и мучительную болезнь, Форестье не отходил от аппарата до тех пор, пока ему не сделалось плохо и его не пришлось насильно отправить в постель.

Композитор Блок написал музыку к картине также в рекордные сроки, самостоятельно (без режиссера и звукооператора) ее записал и бесперебойно снабжал нас во время монтажа необходимыми музыкальными кусками. Все это пришлось Блоку делать «вслепую», по моим рассказам. Заснятого материала Блок не видел и не мог видеть — его не было.

Художник Богуславский четко и бесперебойно ставил нам декорации и сумел приноравливать задуманное к габаритам предоставляемых

павильонов. Большую помощь ему оказал художник-ветеран С. В. Козловский — легендарный «дядя Сережа».

Особо следует отметить работу наших актеров. В моей производственной практике я встречал актеров разных характеров, некоторые из них, не скрою, были «знамениты» своими капризами и недисциплинированностью. За все время работы над фильмом я ни разу ни у одного актера не смог заметить усталости, сомнений, капризов, нервозности. Это был поистине великолепный, веселый, работоспособный, ударный авторский коллектив. Я не могу выделить ни одного из исполнителей — один работал лучше и веселее другого, я могу их перечислить: М. Трояновский, А. Лисовский, А. Гречаный, А. Файт, Л. Смирнова, П. Алейников, В. Шишкин, И. Бобров, вгиковцы М. Швейцер и Л. Мацулевич.

Хохлова помимо непосредственной работы со мной по всем компонентам картины сумела, кроме того, уложить монтажный период всего фильма в двое суток. Мы видим, как на ритмическую подгонку звука к действию другие группы тратят чуть ли не месяцы, а Хохлова подобную работу провела буквально молниеносно.

Работа ассистента по монтажу Рутштейн, приглашенной нами на гастроли, также чрезвычайно показательна. Подумать только: около шести часов утра 30 января примерно пятьсот метров эпизода «кратер» нечем было озвучивать — у нас не было ни одного взрыва, ни одного треска, ни одного сильного шума, а через несколько часов должна была начаться перезапись. Я был в отчаянии — вся работа срывалась. И вот из чужих корзин, из брака, из запасов заведующей монтажной было найдено озвучание для всего «кратера» — перезапись состоялась, честь группы не была посрамлена.

Можно сказать много добрых слов о доблестях монтажниц Рутштейн, Григорьевой и Сорокиной; повторяю, полнометражная звуковая картина смонтирована за двое суток — это сделали перечисленные мною люди.

Наконец, необходимо отметить исключительное внимание к нашей работе дирекции студии (К. Фролов, Л. Сааков). Ведь мы снимали и монтировали, беспрерывно импровизируя (конечно, в пределах и нормах утвержденного плана). Дирекция студии сумела предоставить нам полную свободу в работе и в то же время контролировала ее — спокойно, внимательно и тактично, почти незаметно для нас.

Меня, может быть, упрекнут за восторженный тон, но я не стыжусь его: я работал с замечательными людьми, я согласился почти на невыполнимое, потому что верил в силы и возможности работающего со мной коллектива.

И если я сейчас влюблен в свою съемочную группу и в студию, я не боюсь, не в пример всем влюбленным, заявить об этом громким голосом — во всеуслышание».

В это время пришло письмо от И. Г. Большакова.

«Проведенная Вами работа по исправлению и доведению до конца картины «Случай в вулкане» позволила Комитету по делам кинематографии выпустить удовлетворительную картину, в то время как ранее отснятый по этой картине материал являлся полным художественным браком.

Благодаря умелой организации труда, широкому применению новых методов съемки, а также чрезвычайно напряженной работе как Вашей лично, так и работающего с Вами коллектива окончание картины произведено в чрезвычайно короткий срок. Этой работой возвращена государству огромная сумма государственных средств, непроизводительно затраченных на протяжении двух лет съемочными коллективами картины.

Комитет по делам кинематографии выражает Вам благодарность за умело и оперативно проведенную работу.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И. Большаков».

«Случай в вулкане» имел производственный эффект. Но надеяться на эффект художественный было безнадежным делом. И поэтому работа по режиссерской консультации этой картины осталась в наших воспоминаниях как дело в творческом и этическом плане неприглядное и неприятное.

К этому следует добавить, что неудачи предыдущих постановщиков были случайными, а наше положение перед ними — милейшими людьми, добрыми товарищами и хорошими режиссерами — было чрезвычайно двойственным.

Но как мы могли поступить иначе, если речь шла о спасении больших государственных средств?

Вспоминая этот период, хочется подробнее рассказать об Осипе Максимовиче Брике — одном из авторов хрестоматийного кинопроизведения «Потомок Чингисхана». Значение Брика не исчерпывается его авторскими сценарными работами, он интересен как «солдат нашей профессии», как кинематографист-профессионал, знаток сценарного дела. Вероятно, невозможно перечислить то количество картин и сценариев, которые Брик помог сделать и советами, и переделками, и улучшениями. А сколько он написал сценариев анонимных или подписанных чужими именами, руководствуясь не корыстными целями, а огромной любовью к своей профессии, чувством дружбы, чувством дисциплины и ответственности перед производством! Брик был долгое время штатным работником «Межрабпом-Руси», «Межрабпомфильма», «Союздетфильма». Страстность, поразительная серьезность, с которой он относился к работе, воистину замечательны и являются примером исключительной добросовестности и трудолюбия.

Брик всегда тщательно изучал материал попавших к нему в обработку сценариев. Он умел «рыться в книгах», находить редчайшие факты, детали, описания. Он не боялся выезжать на места, изучать обстановку действия «на корню». В ряде своих сценарных работ Осип Максимович был не только литератором или профессиональным сценаристом. но и вносил в свое творчество значительную долю режиссерского начала как знаток своей профессии, как опытный мастер кинематографии. Вот почему он не считал, что его работа кончалась за письменным столом; он систематически бывал на съемках, принимал деятельное участие в работе съемочных групп, помогал советами и острой критикой. беседовал с актерами, необычайно любившими слушать замечания Осипа Максимовича. Он, начав работу со сценария, оставался душой картины до ее конца.

Осип Максимович отлично читал и писал стихи. Тексты его либретто к операм, в особенности к «Камаринскому мужику» и «Ивану Грозному», очень хороши. Он был чрезвычайно разносторонним человеком, увлекался шахматами, фотографией, живописью и умел говорить интересно, содержательно буквально со всеми, на всякую тему — так он много знал и так любил живую беседу, в которой узнаешь новое.

Как-то Кулешову пришла в голову мысль попросить друзей ответить на вопрос: что каждый больше всего любит в жизни?

Договорились отвечать честно, искренне, не пытаясь быть остроумными или оригинальными. Называть можно было несколько объектов любви или увлечений — три, пять, семь, но не больше.

Брик написал следующее:

«Рыться в книгах.
Думать и говорить о проблемах искусства.
Изобретательство.
Тратить деньги.
Город и все городское.
«Рыться» в новых городах.
Прийти человеку неожиданно на помощь».

Кулешов:

«Работать.
Природу и охоту.
Машины (совершенные механизмы).
Зверушек всяких.
Видеть счастливых людей.
Видеть поверженных врагов».

Хохлова:

«Думать.
Двигаться.
Делать искусство (работать в искусстве).

Морской ветер. Весну, кукушку.
Узнавать новое».
А вот что написал Аркадий Гайдар:
«Путешествовать вдвоем.
Чтобы считали командиром.
Быстро передвигаться.
Острить с людьми без вреда для них.
Тайную любовь к женщине (свою, чтобы объект не знал).
Не люблю быть один (не одиночество)».

Осип Максимович Брик интересовался всем: и нашей шуточной анкетой, и рассказами инженера о новой машине, и мемуарами ветерана гражданской войны, и новой техникой киносъемки, и последними стихами, и новыми исследованиями о Пушкине, и международными событиями — он жадно любил жизнь, искусство.

Покончив со «Случаем в вулкане», мы начали думать о будущих производственных планах. Основной нашей работой в это время был сценарий о полководце Фрунзе, который мы начали делать с Львом Вениаминовичем Никулиным и Александром Александровичем Фадеевым. Но эта работа не заинтересовала ни одну из студий. Параллельно у Кулешова началась работа с Аркадием Гайдаром над «Комендантом снежной крепости».

С Гайдаром мы еще не были знакомы, больше того, досужие склочники по неизвестным причинам старались нас поссорить: Гайдару рассказывали всяческие небылицы про Кулешова, а Кулешову — про Гайдара. Кажется, И. Г. Большакову пришла мысль обязательно творчески связать Кулешова с Гайдаром. Встреча состоялась в кабинете директора студии «Союздетфильм» К. П. Фролова.

Прервав рассказ, хочется сказать несколько слов о Фролове. Он начал свою кинематографическую карьеру рабочим лаборатории. Рабочие доверили ему управление студией, и он это доверие оправдал. Знали, что он не имеет никакой специальной подготовки, но и знали его склонность к самообразованию. Фролов оказался умным, тактичным человеком, умеющим со всеми находить общий язык. При этом он с достоинством сохранил простоту рабочего человека.

Гайдар и Кулешов холодно познакомились и сговорились поехать на несколько дней в Дом творчества киноработников в Болшеве поработать над отделкой сценария (в основном он был готов).

В Болшеве произошло чудо— мы подружились с писателем накрепко, оказалось, мы так подошли друг к другу, так полюбились, нашли такой общий творческий язык, что совместная работа стала для нас огромным удовлетворением, как будто мы вместе съели сто пудов соли. Сценарий был в три дня сделан, в свободное время мы гуляли фотографировались, веселились, ходили в лес. А склочников решили проучить. Но жертвой

избрали почему-то не их непосредственно, а дирекцию студии, которая — мы это знали — ежеминутно ждала известий о скандале в Болшеве между «отчаянными разбойниками», и поэтому нам никто не звонил по телефону. Тогда Кулешов послал Фролову такую телеграмму: «Ничего не выходит. Скучно». А Гайдар такую: «Трудно работать с зазнавшимся барином». Директора Дома творчества К. П. Кузьмина мы предупредили, чтобы в случае звонков со студии он сказал бы про Гайдара и Кулешова что-нибудь мрачное, а сами пошли гулять в лес. Когда вернулись, Кузьмин сказал, что звонок состоялся и он отказался позвать нас к телефону, потому что Кулешов и Гайдар сидят запершись в разных комнатах и никуда не выходят. Потом Фролов позвонил еще раз и получил тот же ответ. После этого «чудесного сообщения» мы сели в нашу «эмку» и через час положили готовый сценарий на стол дирекции. Фролов сделал вид, что от нас никаких телеграмм не получал, а потом уверял, что по их тексту понял о наших установившихся отличных взаимоотношениях.

Война. «Клятва Тимура»

22 июня 1941 года Кулешов собирался поехать на охотничий стенд пристрелять свои новые ружья «Пердей» и «Голланд-Голланд». К нему пришел брат — Борис Владимирович. Хохлова пошла на рынок. Ровно в двенадцать часов дня Кулешов включил радио и услышал: «Сегодня в четыре часа утра, без предъявления каких-либо претензий к Советскому Союзу, без объявления войны, германские войска напали на нашу страну...»

Хохлова в это время была на Арбатском рынке. Кругом шла бурная праздничная торговля. На улице внимание Хохловой привлек дипломатический черный автомобиль с развевающимся на крыле флажком со свастикой. В машине сидел типичный фашист с неприятным четко очерченным профилем и светлой шевелюрой.

Потом она увидела людей, стоящих около автомобиля. У всех были странные, бледные, сосредоточенные лица.

Хохлова подумала — должно быть, шофер на кого-нибудь наехал. Но вблизи стояла вторая, наша машина. И у этой машины тоже сгруппировались люди с бледными, взволнованными лицами.

Когда Хохлова вернулась домой, дверь открыл Кулешов — у него было такое же лицо, как у тех людей, стоявших около машин.

— Война!

И словно гигантский занавес опустился и отделил все прожитое от нового, еще не осознанного, но огромного, ответственного, страшного...

Мы сейчас же поехали на студию. Дирекция уже была на месте. Нам предложили забыть о «Фрунзе» и «Коменданте снежной крепости»

и немедленно уезжать с Гайдаром опять в Болшево, где мы должны были в пятнадцать дней написать сценарий второй серии «Тимура» на тему войны. На возражение Кулешова против этой работы, так как первую серию снимал режиссер А. Е. Разумный, последовал ответ: «Таков приказ председателя Комитета, а сейчас — война, приказы должны выполняться по-военному. Что же касается Разумного, то он уже снимает картину «Бой под Соколом» и будет ее продолжать».

Мы с Гайдаром уехали писать сценарий. Снова Болшево, но это было другое Болшево, не то, которое мы так недавно покинули в отличном расположении духа.

В Доме творчества почти никого не было: жили там сценарист Георг Эдуардович Гребнер (он кончал «Штурм Измаила») и директор Дома Кузьмин с семьей.

Мы целыми днями работали, стараясь передать в сценарии все то, что чувствовали и переживали сами.

В перерывах между работой выходили в сад и говорили о войне. Кулешов, как многие, наивно считал, что все это кончится через несколько месяцев (и это понятно, так хотелось). Гайдар знал, какая наступила война, он предсказывал несколько лет напряженной и тяжелой борьбы. Это были наши последние прогулки. Через несколько месяцев талантливейший писатель, очаровательный человек Аркадий Гайдар погиб от фашистской пули.

В Болшеве по ночам раздавались тревожные звуки сирен. В просмотровый зал, расположенный в подвальном этаже, приводили детей из соседнего детского сада; они шли в темноте, с няньками, держащими в руках белые ночные горшки, а в хвосте вереницы плелся в убежище местный кот. (Такое шествие детей мы показали потом в фильме «Клятва Тимура».) Сами мы оставались в саду, ходили и говорили о войне, о сценарии, о том, что всех нас ждет.

А один раз сторож по ошибке стал во время воздушной тревоги подавать сигналы химической. Это было особо страшно. Мы сопровождали детей в убежище с карманными фонариками, а потом снова ходили по саду, настороженно поглядывая в небо.

Когда звучал отбой (это обыкновенно бывало на рассвете), мы все — Гайдар, Кулешов, Хохлова, Гребнер, Кузьмин — ужинали, потом ложились ненадолго спать и снова брались за работу.

Третьего июля мы, как всегда, утром стояли у радио. Диктор сообщил, что будет говорить Сталин. Репродуктор работал плохо, поэтому все придвинулись к нему вплотную.

— Товарищи! Граждане! Братья и сестры!.. К вам обращаюсь я, друзья мои...

После такого необычного обращения многое стало понятным — и масштаб войны, и ее сроки, и ее значение. Надо было приготовиться к

гигантской борьбе, огромным жертвам. Мы молчали почти весь день. А потом сели работать еще серьезнее и сосредоточеннее.

Сценарий «Клятва Тимура» был окончен в десять дней вместо пятнадцати. Одновременно был сдан и режиссерский сценарий — мы с Гайдаром работали параллельно.

Излагать сюжет «Клятвы» не стоит, эту гайдаровскую вещь все читали. Перед нами страница сценария с одним из последних автографов писателя. Звезда с лучами над его подписью — эмблема тимуровцев. Гайдар над своей подписью всегда ставил эту звезду. Сценарий окончен в Болшеве в конце июля 1941 года.

Сдав сценарий, мы приступили к подготовительному периоду. Двадцать второго июля в Москве начались бомбежки.

В первый день фашисты бросали преимущественно зажигательные бомбы. Мы стояли у окна в нашей квартире. За домами полыхало зарево. Послышался очередной специфический, «с придыханиями», гул вражеских самолетов.

Зажигалка упала на крышу нашего гаража. (Машины у нас уже не было, мы накануне сдали ее военному командованию.) Раздались пулеметные очереди. С неба спустилась осветительная ракета на парашюте. Лучи прожекторов беспрерывно пересекали горизонт. Бухали зенитки.

На рассвете мы вышли на улицу. В глубине догорала школа. Мостовая и тротуары были усеяны осколками зенитных снарядов. Мы подобрали несколько штук на память.

Бомбежки продолжались почти ежедневно. Дети оставались детьми, мальчики в нашем доме (как и во многих других) охотились за зажигалками. Притаскивали их в квартиру и топили в ванной, хвастаясь друг перед другом «исключительными экземплярами». Взрослым было страшно. Люди большей частью молчали. Одна из фугасок попала в МОГЭС, но свет не погас — только мигнул. Когда очередная бомба разорвалась метрах в ста от нашего дома, в квартире полопались стекла и треснули потолки.

В убежище мы не ходили. Помним, что в час начала налетов очень хотелось спать.

Как-то ездили за город, и нам пришлось видеть налеты за несколько километров от Москвы. Это было жуткое зрелище. Позднее мы его точно воспроизвели в кадрах «Клятвы Тимура». Один раз были в метро, спали на рельсах, подстелив газеты,— наконец можно было выспаться!

Бомбежки страшны, если ничем не занят. Но целеустремленная деятельность ликвидирует страх, а если не работать — не дежурить на крыше, не тушить пожаров,— то начинает мучительно сосать под ложечкой и на следующий день хочешь есть, а проглотить пищу не можешь — не подчиняется горло.

По утрам слушали рассказы об упавших самолетах, о фашистских летчиках. Потом на площади Свердлова выставили сбитый фашистский самолет.

Наконец все приготовления к съемке «Клятвы Тимура» были окончены. Часть артистов была приглашена из первой серии — мальчик Лива Щипачев (сын поэта Степана Щипачева), исполнявший роль Тимура, молодая актриса Марина Ковалева (дочь известной певицы), исполнявшая роль Ольги, и другие.

Съемочной группе для проведения съемок было предложено выехать с детьми в Ульяновск.

Мы отправили наших матерей в Ростов Ярославский к знакомым и стали готовиться к отъезду.

Третьего августа вся наша съемочная группа выехала из Москвы в товарном поезде. К этому времени большинство сотрудников «Союздетфильма» ушло в народное ополчение. Нас задержали, направив на съемки. Ушли в ополчение профессора, преподаватели и сотрудники ВГИКа во главе с директором института Д. В. Файнштейном. Многие из них не вернулись...

Большинство членов съемочной группы ехали в Ульяновск с семьями, мы — одни.

Поезд шел медленно. Были налеты. Но фашистские бомбы нас пощадили. Место для съемок мы нашли под Ульяновском в местечке Белый Яр.

Сценарий «Клятва Тимура» еще не был утвержден. ЦК комсомола направило своего работника Дмитрия Сергеевича Писаревского к нам в Белый Яр отредактировать сценарий. Писаревский сделал незначительные замечания, уехал в Москву, где с нетерпением ждали приезда с фронта Гайдара, который обыкновенно не принимал никаких чужих поправок.

Гайдар прибыл, прочел сценарий и, к радости Дмитрия Сергеевича, его с легкостью подписал. Затем снова уехал на фронт и уже больше не вернулся...

Приступая к съемкам, весь наш коллектив решил сделать простую, ясную, правдивую картину — близкую и понятную как детям, так и взрослым. Мы хотели сделать картину от всей души, от всего сердца. Мы хотели показать в картине через переживания детей переживания и чувства всего нашего народа в дни Великой Отечественной войны. Мы хотели правдиво показать первые дни войны, отобразить атмосферу патриотизма и непоколебимой уверенности в окончательной победе над фашизмом.

Весь съемочный коллектив работал упорно, страстно и честно. Коллектив был по-военному маленький (не было даже ассистента и помрежа). Работники группы решили трудиться по-военному, и каждый член

коллектива, включая и актеров, работал за двоих и троих — по разным специальностям.

Художник был одновременно и столяром и реквизитором, режиссеры — и ассистентами, и помрежами, и детскими воспитателями, актриса Ковалева оказалась хорошим администратором и помрежем, оператор помимо основных съемок провел и все комбинированные, иногда заменял режиссера, часто работал без ассистента, исполнял и обязанности лаборанта; гример, костюмерша, рабочий-постановщик, шофер тонвагена были, когда надо, и администраторами, и помрежами, и актерами.

Было решено не делать лишних дублей — большинство кусков в картине было снято по одному разу, и только некоторые из них имели один дубль. Это удавалось потому, что мы не теряли времени в плохую погоду и тщательно репетировали с детьми и актерами заранее поставленные сцены. Оператор Кириллов снимал четко и точно, учитывая движение солнца, устанавливая кадры по заранее разработанному расписанию. Кроме того, в сомнительные по погоде дни группа всегда бывала на местах съемок и терпеливо ждала просветов.

Мы решили снять большинство декораций не в павильоне, которого не было, а на натуре. Для этого наш художник П. Гладков проектировал декорации и строил их из расчета на фактически имеющийся строительный и декоративный материал в Белом Яре. Декорации сооружались на толстом столбе, так что их можно было поворачивать по солнцу, а оператор сумел их снять (без электроподсветки) так, как снимают в павильонах. Звукооператор Н. Озорнов снимал синхронно все сцены в любых условиях, в любой ветер, не стесняясь посторонних шумов, и оказался прав.

Все это нам дало возможность взять на себя обязательство закончить картину к 7 ноября 1941 года. И действительно, мы все экспедиционные работы завершили значительно раньше намеченного срока. Оставалось снять в Москве одну декорацию и кое-что из комбинированных съемок.

Теперь, вспоминая военное время и наши мытарства по городам и районам России, мы все больше ценим великое гостеприимство русского народа. Нас всюду встречали ласково, внимательно и заботливо; снимая комнаты, мы, как правило, попадали к культурным, сердечным и интересным людям, будь то просто колхозники или городские интеллигенты — все относились к нам как к родным. В эти дни мы убедились и в том, что в войну не существовало разницы между столицей и провинцией, между городом и деревней — общая жизнь, общая культура, общие интересы. Мы могли наглядно убедиться в гигантском значении радио — так называемые «провинциалы» и колхозники не хуже, а лучше нас разбирались в вопросах политики, науки и искусства, отлично знали всех известных людей, все концерты, лекции, оперы, театральные спектакли.

Живя в Белом Яре, мы приобрели «приемыша». Это был исполнитель роли Тимура — четырнадцатилетний мальчик Лива Щипачёв. Дело в том, что вечерами после съемок мы отправлялись ежедневно на охоту— стрелять уток и куликов. Это занимало немного времени, но было обязательным — иначе мы оставались голодными (вещей с собой не взяли и продать было нечего). Лива увлекся охотой, ходил за нами, учился не мешать. Потом научился выгонять дичь. Потом ему стали давать ружье, и, когда ему удалось добыть кряковую утку, счастье его не имело границ.

Случилось так, что мать Ливы, сопровождавшая сына в экспедицию, уехала в Москву. После ее отъезда мы как-то увидели мальчика, стоящего перед балкончиком нашей квартиры с умоляющим выражением лица. Когда мы спросили у Ливы, в чем дело, он ответил, что дома замерз (была глубокая осень) и просит разрешения переночевать у нас в сенях. Мы пригласили мальчика в комнату и, хоть это было почти невыполнимо, втиснули для него матрац между нашими кроватями.

Теперь Лива — художник. Иногда мы по-прежнему с ним ездим на охоту, когда он приезжает осенью в Крым. А наш настоящий сын с 1941 года в армии; потом появилась внучка Катя. Теперь она уже закончила киноведческое отделение ВГИКа.

Засняв все возможное в Белом Яре, мы направились в Ульяновск, с тем чтобы уехать в Москву. Сердечно простившись с приютившими нас колхозниками, мы уселись на грузовик и отправились на пароходную пристань, думая о прожитом, о войне, о возвращении во фронтовую столицу. Была ночь. Грузовик удалялся от огонька Белого Яра. И вдруг на небе появились огромные огненные столбы и зарево. Столбы двигались, таяли, возникали снова. Это нам удалось увидеть исключительное и редкое явление в центре России, на Волге,— северное сияние.

В Ульяновске наш отъезд в Москву был задержан. Вначале мы не могли понять — почему. Но, когда на улицах Ульяновска стали встречаться прибывающие из столицы запыленные, грязные, знакомые по Москве черные большие машины «ЗИС-101», забитые доверху мешками и чемоданами, мы поняли, что Москва напряжена до последнего предела и возвращаться в столицу с детьми нам не разрешат. Так и случилось — мы получили предписание уехать в Уфу.

Снова все разместились в товарных вагонах и долго ехали. Уфимцы нас встретили так же гостеприимно. Нам удалось в фойе городского театра поставить декорацию и со скромной осветительной аппаратурой, принадлежащей уфимской кинохронике, ее отснять. Для этого нашему звукооператору пришлось съездить в качестве администратора в Челябинск и привезти оттуда эвакуированного с Малым театром актера Н. Анненкова, игравшего отца Жени и Ольги в первой серии «Тимура».

Из Уфы нас отправили в Сталинабад, до которого мы добирались около месяца и приехали в канун нового, 1942 года, 31 декабря. На каж-

дой остановке все бежали узнавать последние сводки — 6 декабря началось наше контрнаступление на Западном фронте. Это было начало разгрома немцев под Москвой.

В Сталинабаде нас поместили на правительственной даче. В саду на даче жил ручной джейран Катя и заяц. На студию — семь километров — ходили пешком.

В городе оказались наши друзья — Андриевский, Фролов и Горчилины (Андрей Иванович и его племянник оператор), так как туда был эвакуирован «Союздетфильм».

Мы привезли с собой немного спирта (он продавался по дороге), а в городе продавались только консервы-крабы, хлеба ни у кого не было.

Наступил Новый год. Мы выпили за победу, за тех, кого нет с нами,— за воюющих и оставленных в Москве.

Ночь была теплой — четырнадцать градусов выше нуля. Мы вышли в сад и прислонились к деревьям, прижавшись головами к коре. Все близкие были на фронте, и от них мы не получали никаких известий. Мы стояли так долго и молчали...

Началась трудовая жизнь в эвакуации. Закончив «Клятву Тимура», мы сняли фильм «Мы с Урала» о работе молодежи в тылу. Условия съемки были более чем скромны.

Сняли новеллу для киносборника «Учительница Карташова» по сценарию Л. Кассиля, поставив опять декорацию на натуре.

В этой новелле очень интересно, без всякой комедийности был сделан образ грязного, страшного фашиста-мотоциклиста, который врывается в сельскую школу и, стараясь запугать детей, дает поверх их голов очередь из автомата. Молодую учительницу Карташову, прикрывавшую побег одного из мальчиков к партизанам, играла Галина Степанова.

Этот фильм был объединен с новеллой, снятой Игорем Савченко, и назывался «Юные партизаны». Фильм безусловно был интересен, но в это время «Боевые киносборники», к сожалению, прекратили выпускать, и наша работа так и не увидела экрана.

Кругом все мечтали только об одном — скорее вернуться в Москву. Но мы уже понимали, что война будет долгой. Жили все время у радио и у карты — от одной сводки до другой.

На студии шла напряженная работа. Снимали «Лермонтова», «Швейка», «Боевые киносборники», «Сын Таджикистана», «Март — апрель» и другие картины. Художественным руководителем студии был Сергей Юткевич. Свою работу он выполнял превосходно. Очень точно направляя работу режиссера, совершенно не насилуя его индивидуальность, он в то же время помогал очень интересными творческими советами.

К жизни в Азии надо привыкнуть (мы в этом отношении были более опытны, чем другие). Еды в городе почти не было. Все голодали.

Начались болезни, одно время вспыхнула эпидемия брюшного тифа. Неожиданно заболел и Кулешов, пролежав одиннадцать дней с температурой выше сорока не то в «персидском», не то в «клещевом» тифу. Поправился чудом (ведь пенициллина еще не было), потом долго учился ходить.

Тревожные вести приходили из блокированного Ленинграда. Мы узнали о трагической гибели сестры Хохловой — Анастасии Сергеевны Нотгафт. Потом прочли о том, что двоюродного брата Кулешова — моряка Василия — замучили фашисты, вырезав на груди и спине красные звезды, отрубив руки. Потом узнали о гибели Гайдара. Из Москвы пришла весть о смерти композитора Зиновия Фельдмана.

Фельдман часто рассказывал о себе, о жизни в небольшом провинциальном городке. Он был обыкновенным еврейским мальчиком, мечтавшим о музыке. Мальчика пригрела дочка православного священника и пускала к себе на час в день играть на рояле. Продолжая совершенствоваться в музыке, мальчик начал переписывать ноты. Потом ему стали заказывать оркестровку различных произведений для городского оркестра. Он стал хорошо зарабатывать (первые полученные золотые десять рублей сохранил до конца жизни). Затем Фельдман сам стал играть на рояле в кинематографах и ресторанах.

Началась империалистическая война 1914 года. Жителям городка пришлось бежать, и молодой человек поехал в Москву, где жила его сестра. Но тут произошло непредвиденное — Фельдман потерял адрес сестры, а Москва после тихого провинциального городка произвела на него такое ошеломляющее впечатление, что он окончательно растерялся и не знал, как поступить дальше. Помог случай — сестра встретилась на улице. Началась жизнь в Москве. Фельдман нашел работу опять в ресторане, но одновременно был приглашен и регентом в русский церковный хор.

Началась серьезная и упорная работа над совершенствованием своего музыкального образования (Фельдман был учеником знаменитого Зверева). Учась, Фельдман продолжал работать и от каждого своего заработка откладывал деньги на шубу. Женился. Сшил шубу.

Постепенно Фельдман сделался хорошим композитором. Оказался отличным мастером оркестровки. Рассказывали, что он помогал оркестровать многие вещи С. Прокофьева. Стал много работать, мечтать об отдельной квартире, о первоклассном инструменте, о хорошем портрете Чайковского, которого он любил восторженной и страстной любовью. Успешно работал для кино. Хорошо зная духовой оркестр, Фельдман пишет ряд превосходных военных маршей и на одном из закрытых конкурсов получает девять первых премий. Как откроют очередной конверт, так и читают — Фельдман... потом новый конверт — опять Фельдман... и опять — Фельдман, и так — девять раз!

Началась интенсивная творческая работа, приобретается первоклассный рояль и отличный портрет Чайковского.

Двадцать второе июня 1941 года. Война. Фельдман едет в Сталинабад писать музыку для новых картин «Союздетфильма». Болеет тифом. Поправляется. И начинает тосковать о Москве. С трудом добивается разрешения на поездку и, приехав в столицу, внезапно умирает...

Война продолжалась. 19 ноября началось наступление нашей армии под Сталинградом. Перед работой и после все стремились к вывешенным сводкам Информбюро. По вечерам не отходили от радио.

Новый, 1943 год — выступление Михаила Ивановича Калинина. В январе — прорыв блокады Ленинграда.

В феврале — ликвидация окруженных немецких дивизий под Сталинградом. Пленение фельдмаршала Паулюса.

В августе освобождение Орла и Белгорода.

Первые салюты в Москве — как мы их слушали!

В сентябре — освобождение Донбасса, Смоленска.

В ноябре — освобождение Киева.

Новые сводки. Новые салюты. Фронт уходил на Запад. Нам все острее хотелось домой. Наконец предписание — вернуть студию «Союздетфильм» в Москву.

Мы приехали в столицу глубоко взволнованными и нетерпеливыми. Москва стояла на месте, суровая и непоколебимая. С улиц убирали мешки с песком, предохранявшие от осколков нижние этажи, подвалы и магазинные витрины, — воздушные налеты прекратились. Город стал приводиться в порядок. Все ждали отмены затемнения.

По городу провели семьдесят тысяч немецких пленных — мы стояли и смотрели на них молча...

Начались встречи со старыми друзьями и родными. Расспросы. Рассказы. Те же знакомые лица, только глаза у всех посерьезнели, потускнели, и еще долго к ним не возвращался прежний блеск...

ВГИК

В 1944 году Кулешова назначили директором ВГИКа.

Это назначение было для нас полной неожиданностью — Кулешов никогда не хотел быть администратором. Но шла война, и нельзя было ни от чего отказываться. Кулешову только дали слово, что он будет директорствовать не более двух лет.

ВГИК уже год как вернулся из эвакуации из Алма-Аты. В Сталинабаде мы не бросали заниматься со студентами, их присылали к нам на практику.

Задачи перед Кулешовым, как перед новым директором, стояли очень тяжелые.

Необходимо было собрать разбросанный по Союзу и находящийся на фронтах педагогический коллектив.

Необходимо было отопить помещение. Для этого каждый день рано утром надо было посылать сорок голодных студентов грузить уголь.

Несмотря на ежедневную доставку угля, в институте так было холодно, что в директорском кабинете синие чернила замерзли, а красные (вероятно, сделанные на спирту) — нет.

Необходимо было достать мебель, которой во ВГИКе вовсе не было — фильмы студенты смотрели стоя, как и стоя слушали многие лекции. Поэтому мы с ликованием встретили большую партию простых складных финских скамеек, которые с большим трудом получила заместитель директора по хозяйственной части Т. Л. Левингтон. Это была победа.

Во ВГИК постепенно возвращались преподаватели. Очень были мы рады Сергею Михайловичу Эйзенштейну. Он не бросил занятия во ВГИКе и в Алма-Ате. Никто так много не давал студентам, как он — человек гениальный, блестяще эрудированный, великолепный педагог и человек с золотым сердцем, чистой совестью.

За военный и послевоенный периоды во ВГИК пришли на преподавательскую работу лучшие представители кино и театра. Кулешов пригласил В. Пудовкина, Ю. Райзмана, С. Герасимова, Т. Макарову, Г. Козинцева, Г. Александрова, Б. Бабочкина, И. Савченко, И. Пырьева. Сергей Герасимов и Тамара Макарова сделались одними из основных педагогов, создав герасимовскую школу воспитания режиссеров и актеров в совместных мастерских.

Герасимовская режиссерско-актерская мастерская прославилась своими показами студенческих работ на площадке. Ставили и Достоевского, и Стендаля, и Алексея Толстого, и Александра Фадеева («Идиот», «Красное и черное», «Петр Первый», «Молодая гвардия» и т. д.).

Одной из самых тяжелых обязанностей директора ВГИКа было предписанное и строго контролируемое министерством освобождение отдельных комнат института и его маленького тогда общежития (на «Зачатьевке») от поселившихся там семей преподавателей.

Приказы были строгими, Кулешов все делал, чтобы подыскать площадь выселяемым, и всячески задерживал выселение, за что получал страшные нагоняи от начальства.

Все во ВГИКе после войны были плохо одеты и голодны, в какой-то степени повторялась ситуация начала двадцатых годов, но все-таки в меньшей степени, так как нормальная жизнь страны восстанавливалась очень, очень быстро.

Сильно мешало нормальной работе ВГИКа то, что Студия имени Горького, воспользовавшись военным временем, захватила в свое владение большой съемочный павильон, оставив институту один крохотный.

Во ВГИКе не было после войны ни съемочной, ни осветительной аппаратуры, все приходилось собирать с трудом (выпрашивали на больших киностудиях). Но все-таки съемки в павильоне наладились, и актерский факультет и режиссерский стали делать часть своих дипломов на пленке.

Первый диплом был снят в 1946 году с актерами — выпускниками ВГИКа. Снималась одна сцена. Наличие освещения: два «беби» (маленькие прожекторы). Декорации: драпировка и одна колонна (взятая напрокат) — большего не было.

Операторам учиться было легче — они могли снимать натуру (с трудом доставая съемочную камеру).

Странно вспоминать все это теперь, когда ВГИК имеет отличную киностудию, новое учебное здание, достаточно осветительной и съемочной аппаратуры, телевизионный тракт; когда все дипломы режиссеров и операторов защищаются на пленке.

Часть дипломов снимается и на киностудиях, а 22 декабря 1967 года впервые был защищен диплом двухсерийным широкоэкранным фильмом «Сильные духом» дипломантом В. Георгиевым, воспитанником нашей режиссерской мастерской.

К сожалению, жизнь обгоняет нас: дальнейшее оборудование и строительство ВГИКа задерживается, и снова нам не хватает аудиторий, нет репетиционных залов, стала мала студия, не может быть полностью использован телевизионный тракт и т. д.

Кулешов пробыл директором института два года, на его место пришел его и А. Г. Головни ученик (по операторскому факультету) фронтовой оператор Владимир Николаевич Головня. Владимир Николаевич очень много сделал для становления современного ВГИКа. Кулешова же от административной работы не освободили, а сделали заместителем директора.

Итак, Кулешову пришлось быть директором (позднее замом), заведующим кафедрой режиссуры, руководителем мастерской.

Когда пишутся эти строки, мы подготавливаем к дипломам пятый, послевоенный выпуск режиссеров «мастерской Кулешова и Хохловой» и в 1968 году набрали новую мастерскую.

Большая работа во ВГИКе и трудности кинопроизводства того времени привели к отказу от собственной режиссерской работы.

Последние годы необходимо было бы к ней вернуться, пока еще были силы поставить фильм, тем более что в послевоенные годы, продолжая учить, мы многому научились сами.

Есть ли у нас производственные мечты?

Есть!

Но какие, мы писать не будем — примета плохая. Впрочем, об одной неосуществленной мечте все-таки расскажем.

Мысль фильма была такова: мир болен, в мире воюют, есть атомная бомба. Мы же хотим собрать из хроники документы о человеческом счастье. Таких моментов снято много (пускай они недолговременные!). Но ведь борьба за счастье невозможна, если не знать ничего про счастье, не увидеть его. Мы и хотели показать «факты счастья» в большом фильме, что было бы призывом к борьбе за счастье.

Жизнь и работа во ВГИКе не проходила у нас совсем гладко. Но стоит ли об этом вспоминать... Хочется только выразить благодарность тогдашней вгиковской молодежи — она сумела быть смелой и справедливой.

Итак, мы снова продолжаем учить молодежь, готовить режиссеров советской кинематографии.

В этом наша жизнь и счастье. Мы любим наших учеников и верим в их будущее, в их таланты.

Мы любим ВГИК!

Отступая от хронологии, хочется все-таки сказать несколько слов об истории ВГИКа. Мы не беремся ее восстанавливать — это предмет специального исследования. Мы только коснемся отдельных моментов вгиковской жизни. Кое-что нами забыто, а многое, что прошло без нашего участия, мы просто не знаем.

Мы уже писали, что вначале была Государственная школа кинематографии.

В киношколе поначалу определилось три направления. Первое — его представляли В. Гардин и О. Преображенская — продолжало опыт дореволюционного русского кинематографа (постепенно оно перестало существовать, и его руководители отошли от преподавания). Второе — наше «кино без пленки» (о чем мы уже рассказали и что подтвердили выходом фильмов «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону»). Третье — усовершенствованная «система Дельсарта». Этого направления придерживался Василий Сергеевич Ильин. Мы тоже писали о своих творческих расхождениях с ним, хотя многому у него научились. Ильин упорно не связывал своих учеников с производством, а потому у многих из них навсегда сохранилась излишняя любовь к метро-ритмике, подчеркнутому членораздельному движению и т. п.

Первая государственная школа кинематографии пережила ряд реформ и переменила много названий. В 1921—1922 годах она была названа Государственным институтом кинематографии, а потом преобразована в техникум — ГТК.

В ГТК был короткий период существования отдельных мастерских — Роома, Кулешова. Особо значительным явлением гетековской жизни следует считать создание в 1928 году учебно-исследовательской мастерской Сергея Михайловича Эйзенштейна. Мастерскую посещали

Г. Александров, Л. Оболенский, И. Пырьев, В. Корш-Саблин, М. Штраух, Г. и С. Васильевы и другие ныне известные советские режиссеры.

В 1927 году состоялся первый выпуск ГТК. Всем участникам нашей мастерской была предоставлена возможность защищать дипломы. Но почти никто этой возможностью не воспользовался: Хохлова уже преподавала с 1926 года актерское мастерство, Пудовкин, Барнет и Фогель работали на производстве и стали известны как профессионалы. А значение дипломам мы не придавали никакого, так же как и регистрации наших браков — любили, и всё. А потом выяснилось, что продолжалась наша любовь по сорок-пятьдесят лет...

В 1930 году ГТК был преобразован в Государственный институт кинематографии — ГИК. С 1934 года режиссерский и сценарный факультеты ГИКа были реорганизованы в Академию (вернее, в учебное заведение на правах Академии, типа Академии). На факультеты принимались лица с законченным высшим образованием, имеющие производственный стаж работы в той или иной области искусства. Обучение стало практическим — при Академии организовывается павильон для звуковых киносъемок, появилась съемочная и осветительная аппаратура.

Были созданы новые кабинеты — режиссуры, кинодраматургии и операторского мастерства. Значительно расширяется фильмотека. Впервые вводится защита дипломных работ. Лекции стали стенографировать. Именно к этому периоду относится большинство сохранившихся лекций Эйзенштейна — этот «золотой фонд» науки о кино.

В Академии развертывается и научно-исследовательская работа, создаются учебные программы. Вводится преподавание системы Станиславского. Мы пользуемся предоставившейся возможностью и сами изучаем систему, посещая лекции М. Н. Кедрова. Для практических режиссерских работ студентов приглашаются опытные актеры (наши бывшие ученики) — П. Подобед, В. Лопатина, А. Файт.

На режиссерском факультете в Академии учились А. Андриевский, И. Анненский, А. Столпер, К. Пипинашвили, Я. Фрид, Г. Ованесян, П. Вершигора, А. Фролов, И. Жигалко и другие. На сценарном — Е. Помещиков, М. Папава, Б. Ласкин, А. Сазонов, Р. Юренев и другие.

Режиссеры-«академики», в особенности последних приемов, много работали в павильоне и на площадке над постановкой новелл.

С последним выпуском мы провели интересную экспериментально-учебную работу: десять режиссеров поставили один и тот же рассказ Эрнеста Хемингуэя «Белые слоны» в исполнении разных актеров. Такой опыт наглядно показал, какое огромное значение для трактовки вещи имеет режиссерская работа — режиссерское авторство, с одной стороны, и актерская трактовка образа — актерское авторство — с другой. При одном и том же тексте, при одной и той же литературной основе — интонация вещи, ее трактовка, ее стиль у десяти режиссеров были совер-

шенно разными. Сравнение работ помогало видеть ошибки и достоинства как всех, так и каждого в отдельности.

Операторскую часть постановок консультировал Александр Андреевич Левицкий. Нами были приглашены для работы с «академиками» также С. Скворцов и Л. Оболенский, которые позже стали постоянными преподавателями режиссуры во ВГИКе.

Наиболее удачной работой считалась постановка Столпером «Хористки» по Чехову. В этой новелле снимались Подобед, Сергеева и Лопатина. Интересную новеллу на национальном материале снял Г. Ованесян — потом министр кинематографии и министр иностранных дел Армянской ССР.

С большим увлечением относился к занятиям Петр Петрович Вершигора, ставший в дни Отечественной войны партизаном отряда Ковпака, а затем писателем. Мы как-то спросили Петра Петровича: какие «науки» помогали ему в его партизанской деятельности? И он сказал нам, что в первую очередь — кинорежиссура, обучающая видеть действительность, наблюдать, примечать, отбирать, узнавать людей и организовывать коллектив.

Но существование Академии имело и свою отрицательную сторону. Дело в том, что молодежь, окончив десятилетку, тоже тянулась в кинематографию, а поступить на режиссерский и сценарный факультеты Академии она не могла — принимали только с высшим образованием. В связи с этим в 1938 году был снова восстановлен киноинститут как обычное высшее учебное заведение — Всесоюзный государственный институт кинематографии.

За период Академии Кулешов написал три книги: «Практика кинорежиссуры», «Репетиционный метод в кинематографии» и большой учебник «Основы кинорежиссуры», впоследствии переведенный на японский, испанский, итальянский, чешский, китайский и другие языки.

В 1966 году отдельные главы учебника регулярно печатались во Франции в журнале «Technicien du Cinéma» с предисловием Жоржа Садуля.

Когда мы закончим эту книгу, примемся за подготовку переиздания «Основ» уже с учетом современных достижений кинематографии. Ведь книга стара — она вышла в 1941 году и до сих пор в СССР не переиздавалась, хотя другого полного учебника кинорежиссуры пока еще не написано.

Долгое время ВГИК был единственным кинематографическим учебным заведением в мире. И тогда, когда не было таких институтов, и тогда, когда они появились,— к нам приезжали и приезжают учиться отовсюду. Одними из первых иностранных учеников Эйзенштейна были ныне известные историки кино Джей Лейда и Герберт Маршалл. Теперь же даже трудно перечесть студентов-иностранцев, окончивших ВГИК.

Долгое время Кулешов и Эйзенштейн работали вместе, деля преподавание пополам: введение в кинорежиссуру читал Кулешов, а теорию кинорежиссуры — Эйзенштейн. Это вместе составляло курс режиссерской науки, как мы его называли — «теорию режиссуры».

Специального изучения, научного исследования требует работа во ВГИКе Сергея Михайловича. Нам же хочется вспомнить о том времени, когда не существовало для студентов возможностей для практических съемок. Именно тогда Эйзенштейн ввел в практику тщательную разработку студенческих дипломов на бумаге. Какие это были великолепные работы! Как точно указывались мизансцены и пути движения персонажей, принятые пластические решения. (Правда, для того чтобы все это воспроизвести на бумаге, надо было отлично рисовать, не умеющих рисовать Эйзенштейн просто не принимал.)

О таких отличных режиссерских экспликациях на современном производстве подчас и не помышляют.

Наша педагогическая работа была высоко оценена. В 1936 году группе преподавателей были присуждены ученые степени без защиты диссертаций. Эйзенштейн стал доктором искусствоведения, профессором, Кулешов — кандидатом искусствоведения и профессором. Позднее, в 1947 году, Кулешову степень доктора наук была присвоена за книгу «Основы кинорежиссуры».

С Эйзенштейном

Меня и Александру Сергеевну Хохлову связывала с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном многолетняя совместная работа. Но мы редко бывали друг у друга в гостях, не сиживали за бутылкой вина (Эйзенштейн не пил и не курил, но рассказывают, что очень любил горячий воздушный пирог с мороженым внутри), мы не путешествовали вместе, не отдыхали на курортах. Но мы очень много встречались на работе, главным образом во ВГИКе.

Часто ехали из института на одной из наших с ним машин и постоянно обсуждали наши творческие дела и нашу жизнь.

Эйзенштейн был великий и добрый человек, и мы скоро после нашего знакомства поняли это.

Я горжусь прекрасным отношением к нам Эйзенштейна. Предисловие к моим «Основам кинорежиссуры» написал Эйзенштейн. Профессором и доктором искусствоведения помог мне сделаться Эйзенштейн (он был официальным оппонентом на моей защите). Последнее в жизни свое письмо о цвете в кино Эйзенштейн написал мне, оно напечатано в сборнике его статей и вошло в Избранные произведения.

Об Эйзенштейне рассказано многими и много, и вряд ли мне удастся сказать что-нибудь новое. Но тем не менее я считаю необходимым по-

пытаться рассказать о наших взаимоотношениях, которые почему-то некоторые плохо осведомленные историки кино считают враждебными.

Встретились мы с Сергеем Михайловичем, кажется, в конце 1922 или в январе 1923 года. Познакомила нас танцовщица Людмила Джалалова (Гетье). Это, вероятно, было перед или после спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», поставленного Эйзенштейном в Театре Пролеткульта.

Пролеткульт тогда помещался в бывшем особняке купца Морозова на Большой Воздвиженке, построенном в ложномавританском стиле (теперь там помещается Союз обществ дружбы с зарубежными странами).

Спектакль «Мудрец» поразил меня блестящей и неожиданной режиссурой. Надо сказать правду, Эйзенштейн смело «расправился» с текстом пьесы Островского: он его использовал как материал для сатирической буффонады. Но не следует думать, что со стороны Эйзенштейна было нанесено сознательное оскорбление Островскому как драматургу. Об этом Эйзенштейн и не помышлял, наоборот, он взял пьесу в качестве отличного материала для своих собственных эксцентричных «высказываний», для своего собственного современного трактования пьесы, для осовременивания ее. Он взял пьесу только как повод для создания необычного и не предусмотренного Островским зрелища. Он пытался создать новый, революционный по форме спектакль. Так было принято в ту эпоху.

Для эксперимента Эйзенштейн мог взять и другую классическую пьесу, но выбор «Мудреца» ему казался наиболее удобным, содержание пьесы больше всего соответствовало тому, что он хотел сказать.

Все это было в порядке вещей и для «взрывающих» искусство в двадцатых годах и для Эйзенштейна, наиболее яркого представителя людей искусства данной исторической эпохи, со всеми их недостатками и достоинствами, с поисками и ошибками, с утверждениями и открытиями нового содержания и новых форм.

Актеры в пьесе действовали как эксцентрики и клоуны, Григорий Александров ходил с зонтиком по проволоке над зрительным залом (с галереи вниз, на сцену). «Дневник Глумова» был снят на кинопленку и вмонтирован в спектакль. Эта эксцентричная киновставка в театральную пьесу и была первым «микрофильмом» Эйзенштейна.

Насколько мы помним, примером клоунады в решении спектакля может служить то, что один из актеров, исполнявший женскую роль, «откалывал» лихой канкан на авансцене в костюме, в котором для более убедительного изображения женщины были использованы два рядом посаженных многоцветных электроплафона в виде бюстгальтера, горящих настоящим цветным электрическим светом. (Наиболее полные рассказы о спектаклях Эйзенштейна я слышал в январе 1968 года на конференции, посвященной его семидесятилетию, в выступлениях А. В. Февральского и А. И. Левшина.)

В описываемое время я был очень молод и тоже, как и Эйзенштейн, пытался «буйствовать» в искусстве, и естественно, что его «Мудрец» произвел на меня чрезвычайно сильное впечатление. «Мудрец» сделал нас единомышленниками в искусстве, в особенности в области кино.

В то время так называемая «мастерская (или лаборатория) Кулешова» ютилась в помещении бывшего опереточного театра Зона. Там же находился театр Всеволода Эмильевича Мейерхольда и Опытно-героический театр Бориса Фердинандова.

Для всех трех организаций помещения «у Зона» не хватало, и я обратился с просьбой к Эйзенштейну разрешить заниматься ученикам нашей мастерской физкультурой (гимнастикой, пластикой, боксом) в помещении Пролеткульта. Эйзенштейн согласился, но потребовал, чтобы я взамен руководимым им пролеткультовцам читал лекции о кино. Что я и сделал. На всех этих лекциях присутствовал Эйзенштейн.

Содержание лекций было изложено впоследствии в моей книге «Искусство кино», которая в свое время была объявлена формалистической. Я пытался многие годы забыть эту книжку, но не так давно решился ее перечесть. Разумеется, в книге множество грубейших ошибок, но произошло это главным образом из-за безграмотной (и озорной!) терминологии. В то же время многие положения «Искусства кино», по существу, и теперь совершенно правильны, но только должны быть изложены иными словами.

Мои лекции в Пролеткульте настолько заинтересовали Эйзенштейна, что он начал по вечерам приходить «к Зону» в нашу мастерскую и разрабатывал монтажные упражнения (разумеется, только на бумаге, в виде режиссерских сценариев). Так продолжалось три месяца, каждый вечер и с полным усердием. К сожалению, подробно эти упражнения я теперь не могу вспомнить. Но, занимаясь у нас, Эйзенштейн блестяще доказал одно свое утверждение: «Кинорежиссером может быть всякий, но одному надо учиться два года, а другому двести лет!» Эйзенштейн учился кинематографу в мастерской три месяца.

Сергей Михайлович не забыл обо всем этом и в один из наиболее волнительных дней моей жизни — в день защиты докторской диссертации — сказал, что, когда ему надо было получить необходимые сведения о работе в кино, он мог обратиться только к Кулешову.

Прежде всего я объяснил Эйзенштейну то, что теперь называют «эффектом Кулешова».

Я помню, что в конце третьего месяца занятий теоретическим монтажом Эйзенштейн уже начинал делаться моим учителем, хотя ряд вопросов кинематографического монтажа мы некоторое время понимали по-разному. Так же мы по-разному понимали и теорию типажа и кинонатурщика.

В чем заключалось это «по-разному»?

Эйзенштейн сделал «Стачку» почти одновременно с моим фильмом «Луч смерти». В «Стачке» был применен так называемый ассоциативный монтаж, монтаж метафорический, монтаж аттракционов (например, сопоставление кадров разгона рабочей демонстрации с кровавыми кадрами, снятыми на бойне).

Я уверял Эйзенштейна, что данная ассоциация, как и всякая другая ассоциация или метафора, тогда наиболее доходит в кино до зрителя и естественно им воспринимается, когда она органически вплетена в драматургическую конструкцию сценария, когда она естественно возникает в сюжете и зависима от него.

В этом случае зритель сам сопоставит показываемые явления и уподобит их друг другу, сделав соответствующие выводы. Для Эйзенштейна же «бойня» являлась аттракционом, вставляемым в фильм независимо от простой логики сюжета. (Теперь я понимаю, что такой монтаж Эйзенштейна был также допустимым. В современных картинах так монтируют довольно часто.)

Эйвенштейн не обращал внимания на мою точку зрения. Но никаких ссор и никакой отчужденности по отношению друг к другу у нас не возникало. Мы всегда были в наилучших творческих и человеческих отношениях. (Я не называю нас с Хохловой друзьями Эйзенштейна, ибо не осталось, кажется, ни одного старого киноработника, который не называл бы себя его другом. Нам не хочется увеличивать их количество.)

«Стачка» меня поразила в свое время тем, что такой ненавистный мне нефотогеничный материал, как русские жандармы в фуражках, заняли свое законное место в кинематографической палитре и доказали, что и они могут быть фотогеничны, как и ковбойские шляпы. Это было для меня большим открытием, потому что я по молодости лет и упрямому невежеству своему был убежден в фотогеничности только урбанистического или ковбойского материала.

Поразила меня «Стачка» и тем, что она развивалась на сюжете революционной борьбы, на сюжете, кровно близком рабочему классу.

В разной степени я всегда пытался делать свои фильмы с партийных позиций, и, мне кажется, это удалось и в «Весте», и в «По закону», и в «Великом утешителе». Этому я учился и по фильмам Эйзенштейна.

Оценка Сергеем Михайловичем «Великого утешителя» была весьма положительной, его интересовала драматургическая композиция фильма. Вот что он говорил во ВГИКе 22 июня 1936 года:

«...В смысле постановки звуковой композиционной проблемы эта картина работает интереснее, чем почти все, что сделано в этом отношении. Вспомните построение средней части — двойное ведение звука. Звук от автора, звук пародирующий, звук со стороны, звук говорящий. Самое интересное — это актерский голос и соединение его с двумя линиями действия».

Второе мое (в прошлом) расхождение с Эйзенштейном было по определению места и характера действующих лиц на экране.

Я называл воспитываемых мною актеров «натурщиками». Но это совсем не означало, что я относился к актерам, как к «вещи» или режиссерским «рабам». Я считал только, что киноактеры должны быть всесторонне развиты как внутренне (духовно), так и внешне (физически). Они должны были владеть особой пластикой движения, быть выразительными и фотогеничными. Я не отрицал актера, я предъявлял ему бо́льшие требования, чем те, которые предъявлялись ему театром. То есть для кинематографа надо было снимать людей, в поведении своем и по фактуре настоящих, реальных (реалистических), умеющих быть не только естественными, но умеющих и отбирать главное.

Отношение к актеру кино в двадцатых (и даже в тридцатых) годах у Эйзенштейна и одно время у Пудовкина было противоположным моей точке зрения. Оба эти режиссера принимали теорию типажа, заменяя актеров подходящими для роли «натурщиками». С этим я примириться не мог, тем более что тот же Пудовкин, когда ему понадобилось актерское мастерство, на роль потомка Чингисхана взял моего и мейерхольдовского ученика Валерия Инкижинова. (Еще ранее он обратился к актерам МХАТ при постановке «Матери».)

Вот почему, когда в Художественном кинотеатре после демонстрации «Броненосца «Потемкин» было предложено всем заполнить анкету с оценками за режиссерскую и операторскую работу над фильмом (анкета была «очная», подписывалась), я Тиссэ поставил пять, а Эйзенштейну — злорадно три, так как я был полемически недоволен отсутствием у актеров типажа необходимой точности и четкости в движениях, чего должен был добиваться, с моей точки зрения, режиссер в первую очередь.

Сергей Михайлович не обиделся на меня за эту анкету, но в то же время он не захотел понять моей по отношению к актерам позиции. Как и я не мог своевременно понять, что революционная пафосность и гениальный монтаж великого фильма открыли новую эпоху в истории мирового и советского кино.

Так и было на самом деле. Но время доказало и мою правоту в оценке отношения Эйзенштейна к актеру. «Александр Невский» и «Иван Грозный» сделаны уже были не с типажом, а с отличными актерами. Близким другом Эйзенштейна стала Е. Телешева, актриса и режиссер МХАТа, вложившая так много труда в работу с актерами в последних фильмах Эйзенштейна.

Особо близкие отношения между мною, Хохловой и Эйзенштейном установились со времени нашей совместной работы во ВГИКе, и продолжались они до самых последних дней его жизни. Эти отношения еще более скрепились дружбой Эйзенштейна с моим учеником Леонидом Леонидовичем Оболенским, которому Сергей Михайлович доверял многие

свои творческие планы. Он ценил Оболенского, часами с ним беседовал, видя в нем эрудированного человека. Особая привязанность Эйзенштейна к Оболенскому объяснялась еще тем, что Оболенский был крестным отцом Эйзенштейна в кино. Они встретились у Мейерхольда. Оболенский учил Эйзенштейна чечетке (как танцор), затем — разговоры о кино и дальнейшая дружба.

Наша связь с Эйзенштейном была настолько постоянной, что даже кафедрой кинорежиссуры в институте мы заведовали по очереди: когда по «неумолимым предопределениям» ругали меня, во главе кафедры был Сергей Михайлович, когда же эти «предопределения» были направлены на Эйзенштейна, заведовал кафедрой я.

К ВГИКу у Сергея Михайловича было особое отношение, оно было бескорыстным — поначалу в институте платили мало, званий и степеней не давали. Работа во ВГИКе проводилась нами не за почести, не за жалованье, а от души, от всего сердца и непреодолимого влечения к молодежи.

Все много раз слыхали или читали о доброте и других чудесных человеческих свойствах Сергея Михайловича. Все, что об этом рассказывается,— чистая правда. Я не знаю случая, чтобы Эйзенштейн сорвал урок во ВГИКе, как бы он ни был занят на производстве. ВГИК для Эйзенштейна всегда был самым главным, несмотря на его чудовищную загрузку и на студии, и в ВАКе, и в ряде других общественных организаций. Кроме того, Эйзенштейн бесконечно много читал, писал, рисовал, находился в дружеской переписке с рядом мировых знаменитостей.

Много говорят о юморе Сергея Михайловича, беспощадном или добром, и к самому себе и к другим. Я помню, как метко он определил одного работника кино: «Он похож на большую пыльную искусственную пальму в вокзальном ресторане».

А когда я научил свою собачку лаять на слово «Эйзенштейн!». Сергей Михайлович уверял меня, что он научил свою собаку (ее у него не было) при слове «Кулешов» подымать лапу... заднюю.

Заседания кафедры режиссуры никогда не продолжались более часа, но все вопросы решались своевременно, оперативно и четко.

Иногда мы подготавливали заседание кафедры по телефону (Кулешов — Эйзенштейн), и тогда наши «кафедральные» встречи во ВГИКе занимали минимальное время, а результаты были отличными.

Многие считали Эйзенштейна блестящим импровизатором, могущим с легкостью проводить сложную многочасовую лекцию. Это было не совсем так. Эйзенштейн много и тщательно готовился к лекциям, иногда он до глубокой ночи засиживался у себя на квартире, часто с Оболенским, рассуждая вслух и строя конструкцию будущей лекции, учитывая, как будет протекать мышление у студентов в разборе тех или иных примеров. Эйзенштейн заранее предугадывал студенческие вопро-

сы и умел подвести студентов к определенным самостоятельным суждениям. Словом, он делал это виртуозно.

Помимо Оболенского в нашу спаянную преподавательскую группу вошел Сергей Константинович Скворцов. Работу Скворцова Сергей Михайлович очень ценил и, когда болел, доверял ему проводить занятия вместо себя.

Все мы, включая Эйзенштейна, посещали лекции Кедрова о системе Станиславского, который преподавал два или три года в институте (на режиссерских курсах типа Академии).

Особо интересно было проводить с Сергеем Михайловичем приемные испытания в институт. Мы в комиссии отлично понимали друг друга, и процесс узнавания поступающих на коллоквиуме был чрезвычайно увлекательным и ответственным.

Эйзенштейн ввел на приемных испытаниях кадровку угольниками репродукций живописных картин (монтажное — «временнóе» вúдение произведения живописи), разработал систему вопросов, любил показывать рисунок «Дети Боткины» Серова, на котором изображена Хохлова девочкой со своей младшей сестрой. Он спрашивал: «Во что превратилась теперь эта девочка?» Или показывал портрет царя Николая II, сделанный Серовым же, и спрашивал: «Кто это?» На что один из безнадежно поступающих ответил: «Не знаю... летчик какой-нибудь...»

Все мы на приемных экзаменах рисовали и обменивались друг с другом шифрованными записками. Больше всего рисовал Эйзенштейн, и рисунки его были всегда восхитительны. Обыкновенно после экзаменов (или после заседания кафедры) эти рисунки забирали к себе В. В. Нижний или С. К. Скворцов. Сохранились ли они? Придумал Эйзенштейн и одну увлекательную игру: один из нас рисовал на бумаге неопределенные линии или черточки, другой (другим карандашом) должен был эти графические данные превратить в осмысленный сюжетный рисунок.

Это была интересная игра, заставляющая развивать художественное воображение ее участников.

Эйзенштейн умел быть веселым. Я помню, после одного из массовых правительственных награждений кинематографистов был устроен торжественный ужин и вечер в Доме кино.

Когда окончилась официальная часть вечера, Сергей Михайлович вместе с Хохловой начали танцевать. Вот это был танец! Поразительный по ритму и темпу, разнообразный, чрезвычайно интересный по рисунку. Все собрались вокруг танцующих и бурно им аплодировали.

Мы с Хохловой несколько раз бывали у Эйзенштейна и на первой квартире на Чистых прудах, и на второй — на Потылихе (не существующий теперь дом «Мосфильма»).

Какое количество чудес показывал нам Эйзенштейн: и книги, и рисунки, и старинные фотографии, и мексиканские маски, и сомбреро,

и детали китайских театральных костюмов. Он уводил нас рассказами в глубину веков и в сердце разных стран, знакомил с известнейшими всему миру общественными деятелями и художниками; он рассказывал без конца...

Мы знаем, что ближайшими друзьями Эйзенштейна помимо Оболенского были Штраух, Глизер и Пера Аташева.

Необычайно интересна была дружба Эйзенштейна с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым. Это было подлинное творческое содружество режиссера и композитора. Эйзенштейн не только очень ценил великолепный талант Прокофьева как композитора, но и его удивительную пунктуальность в работе. Если Прокофьеву заказывали за несколько месяцев музыку к определенному дню и часу, а потом, как водится в кино, забывали об этом, то все равно в назначенный день и час открывалась дверь и Прокофьев входил в комнату с готовой партитурой.

Эйзенштейна поражала подобная точность, тем более что сам Сергей Михайлович грешил тем, что иногда снимал свои фильмы слишком долго и почти никогда не укладывался в производственный график.

Мне рассказывала Галина Сергеевна Уланова об одном свойстве Прокофьева. Когда по поводу первой постановки «Ромео и Джульетты» был дан вечер и Улановой пришлось танцевать с Прокофьевым, то она долго не могла приноровиться к особому, своеобразному ритму Сергея Сергеевича, танцевавшего «чуть по-своему» обыкновенный вальс.

Мне кажется, что ритмы Эйзенштейна и Прокофьева чудесно совпадали.

Эйзенштейн знал и любил музыку; мы много раз слушали с ним вместе вагнеровский «Полет валькирий». Понятно, почему он с удовольствием работал над оперой «Валькирия» в Большом театре. В этот период мы встречали всегда экзальтированного Эйзенштейна. «Разве можно не быть восторженным, когда слышишь «Полет валькирий»?»,— говорил Сергей Михайлович. И мы думали так же.

Еще одним другом Эйзенштейна был великий китайский актер Мэй Лань-фан, игравший по традиции старого национального театра роли женщин.

Мы вместе с Эйзенштейном не пропускали ни одного спектакля с участием Мэй Лань-фана: какая женственность, какая четкость движений, какое умение видеть, какой временами остановившийся «взгляд птицы»!

Мэй Лань-фан приезжал к нам во ВГИК. Мы беседовали с ним. Он оказался в жизни обыкновенным, слегка полноватым мужчиной, больше похожим на делового коммерсанта, чем на очаровательную женщину. которой он всегда был на сцене.

В этот год Эйзенштейн ответил на журнальную анкету: «Что Вас поразило в настоящем году?»

— Мэй Лань-фан и «Три поросенка» Диснея.

Как его прорабатывали за это!

Я ни разу не выступал против Эйзенштейна. Я всегда говорил о нем так, как теперь говорят все.

Я помню один очень тяжелый день в моей жизни, связанный с жизнью Эйзенштейна. Его вторая серия «Ивана Грозного» не была принята. Но нам он ее показал. Эйзенштейн был удручен и подавлен. Я назначен заведующим кафедрой. И вот передо мной стояла задача провести кафедру, посвященную осуждению творчества Сергея Михайловича.

Я знал, что Эйзенштейн все понял, я знал, как тяжело ему, ибо я сам бывал не раз прорабатываем.

«Проработка» состоялась, но всем членам кафедры удалось провести ее с великолепнейшим тактом, нам удалось не оскорбить художника, не растравить чудовищной его раны.

Эйзенштейн вышел с нашего заседания глубоко благодарный — он понял нашу любовь к нему, наше сочувствие.

После этого заседания Сергей Михайлович поехал ко мне домой, просидел до позднего вечера и нашел в себе силы весело мечтать о горячем воздушном пироге с мороженым внутри... Потом заговорил об исправлении второй серии «Грозного».

Я считаю, что наиболее важную работу мы проделали с Сергеем Михайловичем над программой кинорежиссуры для ВГИКа. Автором программы был Эйзенштейн, но он много и внимательно советовался по поводу нее со всеми членами кафедры, и в частности со мной. А курс кинорежиссуры, написанный мной в книге «Основы кинорежиссуры», являлся как бы введением в курс режиссуры Эйзенштейна, поэтому он написал такое хорошее предисловие к этой книге и не только разрешил мне, но и посоветовал включить в книгу его статью «Монтаж 1938».

Во время моей защиты докторской диссертации Эйзенштейн ехидно спросил: «Почему, Лев Владимирович, вы изъяли из диссертации «Монтаж 1938»?» (А Эйзенштейна в это время критиковали за «формализм», и в частности за эту статью.) Я ответил: «Я не хотел, Сергей Михайлович, присваивать себе вашу замечательную работу...»

Может быть, все, что я вспомнил об Эйзенштейне, не является новым и достаточно интересным, но никому не дано сделать больше, чем он может. Если то, что я написал, как-то поможет, хотя бы частично, представить образ гениального режиссера, ученого и чудесного человека, друга молодежи, учителя, восполнит другие воспоминания о нем,— значит, то, что я пишу, не напрасно.

Я должен благодарить судьбу за то, что она мне подарила счастье жить с Сергеем Михайловичем. И для меня является великой честью, что он в свои предсмертные часы думал немного и обо мне, когда писал последнее письмо о цветном кино.

И еще несколько слов для молодежи.

Судьба Эйзенштейна грандиозна: он познал мировую славу и прошел сквозь тяжелейшие испытания. Но всегда, во все дни он оставался самим собой, со всеми был одинаков. Эйзенштейн оставался Эйзенштейном и в дни печали и в дни мировой известности.

Я знаю других людей, чья слава затормозила их творческий рост и изменила их человеческий облик.

Эйзенштейн всегда был, остался и останется Эйзенштейном.

Прошли годы. Наступил 1963 год.

Вот что я писал тогда:

«После шестидесяти люди становятся в состоянии трезво и серьезно оглянуться на свой творческий путь и накопляют в себе ту сумму опыта и знаний, которые им необходимы для того, чтобы более уверенно пользоваться прожитым и пережитым багажом — в этом возрасте многие становятся духовно богаче.

Пятнадцать лет тому назад мир потерял гениального режиссера и чудесного, умнейшего и добрейшего человека — Сергея Михайловича Эйзенштейна. Нынче ему было бы шестьдесят пять. И как же был бы ценен Эйзенштейн для нас сегодня, если бы он дожил до своего шестидесятипятилетия и пережил бы его! Он сделал бы еще удивительно много, ибо та творческая интенсивность, с которой Эйзенштейн использовал свою жизнь, поистине поразительна.

Его фильмы — это «золотой фонд» мирового кинематографа, его научные изыскания — фундамент мировой кинонауки, его рисунки вызывают восторг во всех странах мира. Эйзенштейн не переставал быть новатором до конца своей жизни. Его искусство и его научные труды актуальны и сейчас. Эйзенштейн, как и его современник — Маяковский, встал в строй с классиками мирового искусства, а классическое искусство бессмертно!»

О том, что помогает жить

В жизни, как это и полагается, бывают светлые и тяжелые дни, будни и праздники. Осуществленные мечты и разочарования, дни надежд и дни отчаяния. В горестные дни человеку приходится особо трудно, в такие дни можно наделать непоправимые ошибки и глупости. Но почти всегда находятся верные товарищи, помогающие перенести беды,— дружба человеческая неоценима, в особенности когда она чиста и благородна, когда принципиальна и не боится справедливой боли.

Кроме человека-друга жить помогает природа — она успокаивает, дает возможность сосредоточиться, понять свои дела и делишки. Природа

красива, величественна и мудра. Человеку нельзя уходить от нее, забывать ее, к ней всегда следует возвращаться. Без активного общения с людьми и природой не может быть целеустремленного творчества. И очень плохо, когда человек это понимает поздно. Потерянных дней не вернешь, не вернешь незамеченных весен, голубых далей, тенистых лесов, синего моря, тихих речных просторов, зеленой травы.

Нельзя также ограничивать свой кругозор только общением с людьми своей профессии, своего рабочего коллектива, города. Надо знать и людей других профессий, надо знать людей негородских поселений, живущих ближе к природе,— колхозников, рыбаков, охотников. Вот почему нам кажется, что мы очень много поняли и многому научились, общаясь с людьми из деревни и с природой. В этом нам особенно помогло увлечение автоспортом. Если автомобиль использовать не только как «извозчика» для деловых передвижений по городу, а относиться к нему как к возможности поехать далеко за город, как к предмету, помогающему шире видеть жизнь, то его действительно можно полюбить крепко. Так мы и поступали.

Нынче автомобиль все больше и больше входит в быт, все больше становится людей, «заболевающих» страстью к автомобильному спорту. Поэтому мы позволяем себе поделиться нашими воспоминаниями в этой области.

Кулешов научился управлять автомобилем в 1923 году, ездил на разных машинах, в том числе на «форде Т». Это был экипаж с «газом» на руле (ножного акселератора не было) и без рычага скоростей — скорости переставлялись педалью. Про те «форды» сложилась пословица: «курица — не птица, «форд» — не автомобиль». Первым нашим собственным «транспортом» был мотоцикл «BSA» с коляской, полученный в «Руси» в качестве «натурального» вида зарплаты в 1925 году. На мотоцикле была совершена одна дальняя поездка — в Ленинград. Это оказалось трудным делом, так как дороги были или булыжные, или гравиевые — выбитые, от долгого держания вибрирующего руля кисти рук опухали и болели.

В 1927—1928 годах мы брали мотоцикл с собой на Кавказ и там много ездили в Коджори, по Военно-Грузинской дороге. Но мечтой Кулешова был автомобиль.

Наконец представилась возможность приобрести новую спортивную модель «форда А» — про него в те времена рассказывали всяческие чудеса. Получив лицензию на приобретение машины, мы стали терпеливо ждать. В это время в Москве на выставке новой техники появились образцы «форда А» — нечего и говорить о том, что они показались нам верхом совершенства и красоты. Поэтому наше нетерпение еще больше усилилось.

Наконец наступил долгожданный день. Мы приехали во двор то-

варной станции и начали открывать ящик. Когда отодрали первые доски, под ними была бумага и на бумаге — о ужас! — вода. Но вода ничего не попортила, машина оказалась в полном порядке и именно того «мышиного» цвета, о котором мы мечтали. В каталоге этот цвет назывался «аравийский песок». Счастье наше было неописуемо.

Мотоцикл перед получением машины пришлось продать, чтобы иметь деньги на оплату пошлины.

Теперь личный автомобиль не диковинка. А в 1927 году Кулешов был одним из первых советских людей, имеющих свою машину. В 1928 году из Парижа привез автомобиль «рено» Маяковский. Других личных машин в стране почти не было.

В то время Кулешов временно работал в «Межрабпом-Руси». В перерывах он выбегал на крыльцо студии и садился на ступеньках посмотреть на собственный автомобиль. Тут начались первые неприятности — проходили люди, трогали машину, подбегали дети — это было совсем страшно. А однажды проходила мать с ребенком, у ребенка была палка с гвоздем, он подошел к машине и начал изо всей силы бить по крылу палкой. И «это» продолжалось все время, продолжается и теперь. Вряд ли возможно сосчитать все украденные радиаторные и бензиновые пробки, колесные колпаки, все царапины и вмятины; проблема оставления на улице собственного автомобиля до сих пор полностью не решена.

Еще до получения «форда» Кулешов начал обучаться «высшему классу» автомобильной езды. Учитель у него был замечательный — старый шофер с 1900 года Эдуард Карлович Нейгауз. Он заставлял ездить со стаканом воды на капоте (чтобы не расплескать), приучал проверять чистоту машины белым носовым платком (как в больнице), а главное, учил ездить так, чтобы пассажиру всегда было покойно, удобно и не страшно и чтобы автомобиль всегда можно было немедленно остановить. Интересно, что в первые годы езды на автомобиле по Москве и окрестностям мы видели только булыжные дороги (асфальт был на небольшом участке Петровки и Никольской улицы, а брусчатка — на Тверской от Страстной площади до Триумфальных ворот).

Первыми нашими дальними путешествиями на автомобиле были поездки в Ленинград. В общей сложности мы туда ездили раз пятнадцать.

В Ленинград мы отправлялись в гости к фэксам, на доклады и просмотры в Дом кино и просто на прогулку.

В 1929 году мы едва не погубили машину и, что называется, чудом спаслись сами. Это было весной, во время поездки в Тверь. Начиналось половодье, шоссе местами залило водой, но проехать можно было всюду. В Твери мы переночевали и утром отправились обратно в Москву. При выезде на шоссе мы увидели, что оно на большое расстояние (около двух километров) залито вышедшей из берегов Волгой. Нам необходимо

было в этот же день вернуться домой, поэтому было решено ехать по воде. Если вам никогда не приходилось вести машину по большому пространству, залитому водой, то вы не можете представить трудности этого дела — ориентиры теряются, голова кружится, невольно сбиваешься с намеченного направления (если придется переезжать большую воду, непременно просите кого-нибудь идти по воде впереди машины — так будете гарантированы от неприятностей). Тем не менее Кулешов благополучно вел автомобиль — тихо и осторожно. Но вода становилась все глубже, она залила глушитель, и мотор заглох. Машину стало сносить в сторону, а мы знали, что за обочиной дороги — скат глубиной в несколько метров. Кулешов скомандовал — открыть верх. Хохлова стала отвинчивать укрепляющие мягкий верх «барашки» (так называют гайки, отвинчивающиеся без ключа пальцами рук) и почему-то выбрасывать их в воду. Движение машины в стороны внезапно приостановилось, но она наполовину наполнилась водой. Мы начали беспрерывно сигналить...

Наконец на нас обратили внимание, подъехали на лодке и насильно заставили покинуть автомобиль. Вскоре мы стояли на берегу и ждали, что вот-вот зальет машину или она сама ухнет в пропасть — в воду. Но автомобиль продолжал оставаться на месте. К нему подплыла сбитая где-то водой обессиленная собака, попыталась забраться на капот, но не смогла и погибла... Нам помогло командование одной из красноармейских частей. Бойцы приехали верхом на лошадях и вытащили машину на сухую часть шоссе. Туда же перевезли и нас на лодке.

Когда через несколько дней спала вода, мы установили причину нашего спасения — оказалось, что автомобиль крепко зацепился за «сотенный» каменный столбик, стоящий на краю обочины у самой пропасти. (Потом каждый раз при поездках в Ленинград, равняясь с этим столбиком, мы около него приостанавливались. Но долго нам делать этого не пришлось — дорогу расширили, заасфальтировали, столбик снесли...)

Следующая наша большая поездка была в 1931 году в Одессу по маршруту Москва — Тула — Орел — Курск — Харьков — Кременчуг — Вознесенск — Одесса (там шли съемки фильма «Горизонт»).

До Харькова ехали по булыжному шоссе, а от Харькова до Одессы — проселочными дорогами и большими грунтовыми трактами, «большаками». Езда по «большакам» — по «лицу земли» — чрезвычайно приятна: они гладки, как асфальт, и позволяют развивать максимальную скорость. Но беда может ждать каждую минуту — эти дороги в самых неожиданных местах бывают перерезаны канавами. Главную опасность представляют дожди. Если пошел дождь, ехать по украинским грунтовым дорогам невозможно из-за непролазной вязкой грязи; надо набираться терпения и ждать, пока путь просохнет. Затрудняло путешествие и отсутствие опознавательных знаков на дорогах. Спросишь, бывало, как проехать в такое-то место, и получаешь ответ:

— Прямо.

— Никуда не сворачивать?

— Никуда. Только прямо.

Едешь. Дорога действительно идет прямо, но через километр-два она превращается в несколько одинаковых дорог, веером расходящихся «во все стороны света». Как нарочно, вокруг — ни души, куда ехать — не знаешь. Так однажды, проездив за день двести километров, мы приблизились к цели только на сорок.

После этого горького опыта мы решили ездить дальше только по столбовым дорогам.

Интересна психология степных жителей. Один раз нам рассказали, как ехать: «Прямо, потом у леса повернете в сторону». Мы проехали прямо, но никакого леса не нашли — кругом степь. Наконец вернулись обратно, взяли мальчика-проводника. «Лесом» оказался кустарник, не доходящий и до колен.

Но отметим и другое: автомобилист, отправляющийся в дальнее странствие, в те времена мог быть спокоен за часы отдыха. Его всегда в любом селении встречали радушно, гостеприимно, ласково (закон гостеприимства, к сожалению, менее распространялся на пригороды Москвы и Ленинграда).

Недалеко от Одессы мы расположились на отдых вблизи цыганского табора. Цыгане сразу окружили машину и дивились на путешественников.

— Как у нас! — говорили они на все наши туристические приготовления, а автомобилю завидовали.

— Хорошо бы такой и нам иметь, легче было бы передвигаться, — сказал один пожилой цыган.

А наша собака Крыска, непременная спутница всех путешествий, погналась за жеребенком и получила такой удар копытом по морде, что приехала в Одессу с огромным флюсом.

Крыску в 1928 году — на съемках «Канарейки» — Кулешов нашел почти умирающим щенком и выходил его. Оказалось, что его украл у советских моряков беспризорник Крыса (отсюда — Крыска). Моряки же раньше подобрали этого щенка еще слепым в Гамбурге и назвали его Чижиком. Когда все выяснилось, моряки устроили общее собрание и подарили Чижика-Крыску Кулешову, а беспризорник потребовал за беспокойство семь рублей, каковые и были ему вручены.

Нам рассказал Поженян, что теперь на одном из памятников героическим защитникам Одессы, погибшим в Великую Отечественную войну, стоит настоящее имя этого славного бывшего беспризорника — героя!

Следующим нашим интересным автомобильным предприятием было участие Кулешова в скоростных гонках Москва — Ярославль — Моск-

ва в 1932 году. («Форд» к этому времени прошел пятьдесят семь тысяч километров.)

Сначала Кулешов не собирался участвовать в соревновании. По просьбе автомобильного клуба он должен был вместе с фотографом А. Капустянским сделать фотоочерк о гонках. Но, подумавши, Кулешов решил попробовать и свои водительские силы. Узнав за три дня до начала гонок о маршруте, мы сели в машину и проехали до Ярославля и обратно, для того чтобы Кулешов изучил дорогу, запомнил мосты, повороты. При этом пассажиры (машины должны были идти с полной нагрузкой) специально тренировались «встречать» удары кузова при «перескакивании» автомобиля на большой скорости через мосты и ямы. Когда машина приближалась к препятствию, Кулешов поднимал руку, все пассажиры приподнимались на своих местах, чтобы не вылететь из сидений и облегчить рессорам принимать удары.

Наступил день гонок. Кулешову достался восемнадцатый порядковый номер. В машине были: Кулешов — за рулем, рядом контролер, сзади Капустянский и механик Нейгауз. Хохлова проводила машину на старте и уехала домой. Привыкшему к дальним поездкам, хорошо натренированному Кулешову (вдобавок — внимательно изучившему дорогу) оказалось нетрудным обгонять одну машину за другой. Любопытно, что шоферы-«лихачи» в то время, как правило, невероятно быстро ездили в городе, где тесно, а за городом, где свободно,— тихо. Обогнав пятнадцать машин, Кулешов застал шестнадцатую в канаве — у нее лопнула тяга рулевого управления. Пришлось помогать потерпевшему аварию, на это ушло сорок минут, но время контролерами было зачтено. Водитель машины, потерпевшей аварию, впоследствии получил поощрительный приз — он приделал к колесу вагу (палку), а его помощник лег на переднее крыло и за вагу поворачивал колесо в нужную сторону. Так автомобиль своим ходом вернулся в Москву.

В Ярославль Кулешов приехал вторым.

Ранним утром Кулешова выпустили в Москву уже вторым. Впереди шли машина, пришедшая первой, и вне конкурса стосильный «мерседес», на котором ехал командор гонок. Тут у Кулешова дело пошло совсем хорошо. Легко обойдя конкурсную машину, он догнал «мерседес» и поехал за ним, но «мерседес» требует разгона, а по дороге все время попадались горбатые мосты. Кулешов решил не оказывать долга вежливости командорской машине, обошел и ее. Дальше никто не мешал, и Кулешов продолжал путь на максимальной скорости.

Хохлова же утром отправилась в автоклуб и оттуда поехала на грузовике, сидя на бутылках с лимонадом, к месту финиша. Только что повесили полотнище с надписью «финиш», как вдали показалась машина. Контролер встал на пост и засек время. Машина пересекла финиш, Хохлова узнала Кулешова.

— Вы не заметили, какой у них номер? — спросил контролер.

— Когда уезжали, был восемнадцатый! — закричала Хохлова.

Кулешов развернул машину, подъехал к финишу и, очень уставший, улегся на обочине прямо в грязь (весь день лил дождь). Потом приехало клубное начальство, потом оркестр для встречи, ибо никто не предполагал, что можно так быстро приехать, как это сделал Кулешов. Он обогнал на сорок восемь минут «мерседес» и на три часа тридцать пять минут все другие машины, заняв абсолютное первое место «по совокупности всех качеств». Ему полагался за это жетон и ценный подарок. Жетон он получил, а подарок — никогда.

В 1935 году мы совместно с нашим учеником и другом Камилем Ярматовым должны были снимать «Дохунду».

Мы один раз уже были в Сталинабаде (вместе с О. Бриком) и убедились, что без машины в Азии делать нечего — нигде не побываешь, ничего не изучишь. Тогда, набравшись храбрости, мы решили поехать на автомобиле в Сталинабад, куда до нас еще никто не ездил. Натолкнул Кулешова на эту поездку известный каракумский пробег. Дорога до Ташкента была исследована, а от Ташкента до Сталинабада достраивался новый тракт через Шахристанский перевал на высоте три тысячи восемьсот метров над уровнем моря.

Начальство в Кинокомитете восстало против нашего путешествия, потому что оно совпало с автомобильной катастрофой, в результате которой погиб сценарист Н. Зархи. Но мы были непреклонны и поехали. Так как надо было пересечь пустыню Малые Каракумы (Голодная степь), мы поставили машину на сверхбаллоны (широкие шины с низким давлением для увеличения сцепления с почвой) и сначала поехали в Ленинград испробовать их на сестрорецких песках. Сверхбаллоны оказались идеальными на песке и предательскими на грязной дороге, так как увеличивали занос машины, скользили. В конце концов они себя не оправдали, и теперь их делают, кажется, только для гоночных машин.

Маршрут поездки был таков: Москва — Горький — Казань — Чистополь — Бугульма — Оренбург — Актюбинск — Иргиз — Аральское море — Казалинск — Кзыл-Орда — Соло-Тюбе — Чиили — по берегу Сырдарьи — Чимкент — Ташкент — Ленинабад — Ура-Тюбе — Шахристанский перевал — Сталинабад. Вся поездка заняла шестнадцать дней. До Ташкента ехали Кулешов, Нейгауз и Галаджев (из-за лопнувшей рессоры Галаджев пересел на поезд в Соло-Тюбе). От Ташкента вместо Галаджева ехала Хохлова.

На первую половину пути Хохлову взять побоялись из-за переезда пустыни, что оказалось делом простым и не страшным, страшно стало на неоконченной горной дороге между Ташкентом и Сталинабадом.

Старт пробега был дан 3 сентября 1935 года. Простившись с семьями, товарищами и Москвой, путешественники отбыли в далекий путь.

По пути нас поразили идеальные (для того времени) дороги Чувашии. Они были грунтовые, но необычайно ухоженные, со специальными стоками для воды, гладкие, светлые (это важно для езды ночью) и живописные. Самые страшные дороги оказались под Казанью; их проехали, что называется, чудом.

Как мала земля! На пароме при переезде Волги под Казанью Кулешов встретил московского знакомого — товарища брата.

Под Оренбургом оказалась река, которую можно было переехать только вброд. Река была глубокой, и машина застряла. На счастье, на противоположной стороне реки оказался грузовик, он помог перебраться через реку.

Вскоре пейзаж стал экзотическим, появились верблюды, степные кибитки. Самым сложным должен был оказаться переезд через пески Иргиза. Поэтому Кулешов сговорился на аэродроме в Актюбинске, что, если о машине несколько дней не будет известий, ее будут искать самолетами. В Иргизе был нанят проводник, знавший дорогу через пустыню (когда-то по ней перегонял баранов к Аральскому морю). Пустыня вначале показалась не очень страшной, даже видны были следы старой дороги, но потом они пропали.

Сверхбаллоны позволили брать любые пески, но мотор в конце концов перегрелся, и пришлось вылить в радиатор последнюю бутылку нарзана. Начались миражи — представлялись прекрасные сады, голубые реки, огромные озера, казалось, что они совсем вот тут, рядом. Интересно, что в бинокль мираж видится так же, как и невооруженным глазом.

В пустыне часто попадаются зеркально гладкие, твердые на вид соленые озера — по ним так и тянет проехаться, но избави бог это сделать — машина скоро завязнет в соленой массе и погибнет.

Очаровательное зрелище представляли собой стада джейранов — газелей. Они с невероятной скоростью проносились перед машиной и, как волшебные видения, подымались в воздух на всех четырех ногах, перелетали по-птичьи кусты колючего саксаула.

Через семь с половиной часов неожиданно для себя путешественники пересекли пустыню и выехали к Аральскому морю, измученные жаждой. Но тут они увидели на железнодорожной станции груду огромных арбузов; после незаконной сделки с охраной каждый получил по арбузу и обрел счастье и спокойствие.

Рекорд каракумского пробега на этом участке был побит — преодолевали его тогда долго, почти сутки, а Кулешов — семь часов тридцать минут. Проводника отпустили домой (поехал поездом), и машина направилась к Казалинску.

С Казалинска начался один из страшных бичей азиатских дорог — пыль, легкая как пудра, ядовитая, въедливая, при торможении машины залепляющая глаза и застилающая кругом все так, что водителю не

бывает видно баранки. Эта пыль разрушает двигатель — поршневые кольца рассыпаются в порошок, поэтому азиатские шоферы в те времена делали сами на свои автомобили волосяные — из пропитанного маслом конского волоса — воздухоочистители (воздухоочистители на всех автомобилях, так называемые «самовары», появились много позднее). А за Казалинском между Кзыл-Ордой и Соло-Тюбе начались непроходимые болота и миллиарды комаров, от которых не спасали никакие марлевые сетки. Сначала болота мы переезжали по железнодорожным путям и мостам (прямо по шпалам), но, так как путь в этих местах одноколейный, то Кулешова на одном полустанке так отчитали в железнодорожной охране, что пришлось, спасаясь от болот, забраться далеко на северо-восток от прямого пути.

Параллельно с Кулешовым Хохлова ехала поездом. В вагоне все знали о путешественниках. И вот утром Хохлова подошла к окну и увидела рядом на железнодорожной насыпи четкие следы сверхбаллонов. Это Кулешов объезжал болото.

— Они!.. Они!.. — закричала Хохлова, и весь вагон во главе с проводником бросился к окнам.

В Соло-Тюбе Кулешов подъехал к перрону станции; поезд, на котором ехала Хохлова, остановился на две минуты, и в вагон вломились грязные и пыльные путешественники.

Встреча была бурной и восторженной. Путешественники отказывались от всего, прося только папирос — по дороге их нигде не было. Галаджев пересел в поезд, а Кулешов с Нейгаузом продолжали путь до Ташкента.

В Ташкенте путешественникам Автодором была устроена торжественная встреча и соответствующие проводы. Теперь Кулешов и Хохлова поехали вместе по еще не открытой горной дороге на Сталинабад. Ехать было страшно — так была узка дорога и так круты повороты, что приходилось разворачиваться, используя то передний, то задний ход. Местами колеса наполовину висели над пропастью (здесь на глубине километра лежал разбившийся грузовик). В другом месте проезд был настолько узок, что его, чтобы пропустить нашу машину, пришлось расширять взрывом. Особо трудным оказалось накачивать сверхбалонную шину на высоте в три тысячи метров — воздуха не хватало, и эта операция длилась бесконечно долго.

Наконец мы миновали Шахристанский перевал (три тысячи восемьсот метров, а вершина Монблана — четыре тысячи пятьсот), и вскоре нас встретили сталинабадские друзья во главе с Галаджевым. Следующая встреча была у города — там нас приветствовал начальник дорог и автотранспорта Таджикистана товарищ Карамов. Он проводил машину до финиша в городском саду, на аллеях которого висели полотнища с приятными нашим сердцам надписями на таджикском и русском язы-

ках: «Отважному автомобилисту Л. В. Кулешову, впервые проделавшему путь Москва — Сталинабад,— пламенный привет!» Затем последовали выступления, теплые поздравления, дружеские приветствия. Молодые автодоровцы-пионеры приехали приветствовать нас на своем самодельном педальном автомобиле.

В Сталинабаде мы много ездили по окрестностям, в горы, почти доезжали до границы с Афганистаном. В свободное время отправлялись охотиться на кабанов и фазанов с нашим другом и учеником неистовым охотником Камилем Ярматовым.

Вообще об автомобилях мы можем рассказывать бесконечно.

За всю жизнь у нас сменилось много машин: «форд», «М-I», трофейные «мерседес» и «фиат», потом открытая «Победа», закрытая «Победа», «Волга». Теперь мы мечтаем о машине, которые начинают делать в городе Тольятти под Куйбышевом. О «роллс-ройсе» или «ягуаре» мы даже мечтать не смеем. Эти машины нам могла бы подарить разве только английская королева, но с ней мы не знакомы.

Но зато наша мечта о хороших дорогах в СССР сбывается. Мы уже лет пятнадцать путешествуем по автомагистралям Москва — Симферополь — Коктебель. Отдыхаем. Охотимся.

По дороге видим тысячи автомобилистов-любителей. И никто из них не догадывается, что встречается с нами — одними из ветеранов автолюбительства. Впрочем, помнится такой эпизод. Однажды Кулешов на трассе Москва — Симферополь сделал какое-то нарушение. Его остановил молодой регулировщик ГАИ. Спросил права. И когда увидел дату их выдачи, с удивлением и уважением протянул их обратно. При этом он сказал, что не считает возможным делать замечания водителю с таким стажем.

Мы убеждены, что всякий не увлекающийся охотой человек многое теряет в жизни, многое не знает и живет безусловно хуже и неинтереснее, чем мог бы жить. (К сожалению, новые поколения вряд ли смогут охотиться. Дичь повсеместно истребляется из-за неправильного ведения охотничьего хозяйства у нас и в некоторых других странах.) Кулешов охотился еще в детстве, но вновь вернулся к этому увлечению в 1935 году. Хохлова начала по-настоящему охотиться еще позднее, а до этого училась не мешать на охоте, что чрезвычайно важно для начинающего.

Самая поэтическая и увлекательная охота в средней полосе России. Особо хороша весенняя — на вальдшнеповой тяге и тетеревиных токах. Весной же охотятся и на селезней с подсадными кряковыми утками. Лучше всего рассказано о весенней охоте на вальдшнепа у Льва Толстого в романе «Анна Каренина». (В фильме «Анна Каренина» она

снята совсем неправильно, хотя у Толстого описана с очаровательной точностью.)

Лучшая тяга бывает теплым апрельским вечером, когда моросит дождик и на следующий день ожидается спокойная, тихая погода. Начинается тяга после захода солнца, когда последние отблески зари покидают небо, продолжается очень недолго — минут тридцать-сорок. Охотники обыкновенно становятся на полянке или на просеке. Отлично стоять в местах соединения более высокого леса с низким — у дерева (у «двойняшки-березы», как у Толстого). Описать красоту весеннего вечера, всюду расцветающую жизнь — и в почках, и в иглах травы, и в пении птиц, и в блеянии токующего барашка-бекаса — мы не в состоянии, потому что не писатели и не обладаем соответствующими талантами. Но поверьте, весенним вечером так хорошо в лесу, что вся усталость и горести, накопленные за зиму, снимаются начисто, как волшебной рукой.

О пролете вальдшнепа можно узнать по характерному хорканью (Толстой пишет, что оно похоже на наддирание твердой ткани). А если вы хотите изобразить вальдшнепиное хорканье, возьмите гребешок и слегка коротким резким движением погладьте по его мелким зубцам большим пальцем (делайте это у уха) — получите идеальнейшую имитацию хорканья. Но вальдшнепы еще и цыкают — коротко и отрывисто свистят, а иногда пролетают неслышно: это обыкновенно бывает в ветреные вечера. Появляется вальдшнеп внезапно, летит быстро; если его полет виден на фоне неба, то в глаза бросается характерный силуэт птицы с длинным носом. (Этот кадр в «Анне Карениной» сделан точно.) Раздается выстрел, вальдшнеп взмывает вверх, второй выстрел, и, если он после второго падает колесом и шлепается о мокрую землю,— счастье охотника неописуемо, а сердце так и хочет выпрыгнуть со своего места (впрочем, «прыгать» оно начинает с первого хорканья).

Но вальдшнепов стрелять нелегко, и трофей в виде пары птиц — хороший трофей. Очень часто охотники или только слышат птиц, или только видят их, или слышат и видят, но не убивают. Всяко бывает, и дело не в том, чтобы добыть, а чтобы постоять, подышать, посмотреть, послушать, поволноваться — в этом и заключается замечательный отдых и красота охоты.

Исключительно интересна охота на токующих тетеревов (тетерев-самец также называется косачом или чернышом).

На место охотники отправляются часа в два ночи. Идут в полной темноте. Кругом тишина. На поле у леса они находят свои шалаши и при свете карманного фонарика возможно быстро в них устраиваются. Надо привести в порядок еловые лапы на полу, постелить на них что-нибудь теплое — иначе замерзнешь, весенние ночи и утренние зори очень холодны. Надо возможно лучше расположиться — сидеть придется долго. Надо удобно поставить ружье, приготовить запасные патроны.

Наступает ожидание. Ночной воздух наполнен запахом хвои. Вокруг постепенно начинает пробуждаться жизнь. Кричит первый проснувшийся чибис. Где-то закрякала утка. В лесу захоркал пролетающий вальдшнеп. Снова тихо. Снова ожидание.

Но вот мощно захлопали крылья — все громче и громче. Птица пролетает над шалашом, и слышно, как она опускается где-то здесь, совсем рядом... поэтому замираешь с остановившимся сердцем — это «он»! Проходят минуты молчания. Что же он, снялся и улетел? Заметил? Но вдруг раздается чуфыканье — боевой клич: чуфф... ш... ш... ш... чуфф... ш... ш... ш... Снова молчание. Снова призыв к бою. Опять призыв. Потом начинается бормотание быстрое, частое; потом пауза — и опять все сначала.

Где-то вдали от шалаша опустились самки. Их узнаешь по куриному квоканью. Но вот снова раздается чуфыканье и бормотание, теперь уж подальше от шалаша. В темноте стараешься разглядеть токующую птицу. Меняешь позу, тянешься к прогалине в шалаше, осторожно рукой раздвигаешь еловые лапки, из которых он сделан. Но тетерев уже далеко, в темноте ничего не видишь.

Опять начинается ожидание. Опять захлопали крылья. Прилетели новые птицы. Стало светлее. Вплотную приставляешь лицо к шалашной амбразуре, щеки колют еловые иглы, стараешься рассмотреть и наконец видишь — по скошенному полю, чуфыкая, наступают друг на друга большие черные птицы. Они приближаются неумолимо, высоко подпрыгивают и, взмахивая крыльями, обнажают их белую подкладку — словно два рыцаря в черных на белом шелку плащах. И начинается бой — черныши бьют друг друга клювами, ударяются грудью, расходятся, снова сходятся. Восходящее солнце бросает луч на соревнующихся красавцев, от земли поднимается пар, и в его голубой дымке появляются мягкие очертания крадущегося зверя с прижатым к земле пушистым хвостом — это лиса. И нет уже тетеревов, они улетели, почуяв врага, ток кончился и сегодня не возобновится. Так почему же охотник не стрелял в дерущихся чернышей, почему понапрасну промерз и волновался? Да потому, что тетеревиный ток настолько красив, что не сразу хочется добывать птицу, вначале не в состоянии бываешь оторваться от изумительного лесного представления.

Тока бывают и очень большими — когда на токовище прилетают десятки тетеревов. Тогда зрелище еще более интересно, но под Москвой массовые тока случаются редко.

А вот что рассказала Хохлова после одного тока:

«Я села в свой шалаш. Стала ждать. Захлопали тетеревиные крылья. Он опустился далеко около леса. Чуфыкнул раз, другой. Я старательно «чуфыкнула» сама.

Пауза. Тетерев снова подал голос. Я опять передразнила его.

Потом начался наш поединок — он чуфыкнет раз, и я отвечаю — раз, он — два, и я два. Так продолжалось долго. Потом — о чудо! — тетерев явно стал приближаться, громче отвечая на мой вызов, все чаще, все сердитее.

На востоке небо посветлело. Я увидела тетерева — он приближался, подскакивал высоко, расправлял крылья, мелькал белым и злобно призывал к бою. Потом он замирал. Вертел головой с ярко-красными налитыми бровями, осматривался. С краю леса на деревьях усаживались новые подлетевшие тетерева, это были уже и мои соперники. Я, перестав дышать, продолжала следить за приближающимся чернышом. Он то чуфыкал, то начинал бормотать. В момент бормотания я переменила позу и почувствовала облегчение — так затекли ноги и тело от неподвижного напряженного ожидания. Успела поправить ветку, расширила «глазок» в шалаше. Тетерев подошел совсем близко, на верный выстрел, но я не могла выстрелить, я не могла прервать своего разговора с птицей. Я знала, что меня будут ругать за упущенный момент, но все равно, пускай этот выстрел не состоится — ради волшебного диалога стоит ждать и мерзнуть в шалаше. Стало совсем светло. Вышло солнце, и его луч проник в «глазок» шалаша, осветил мне лицо. От напряжения мне сделалось жарко; я прильнула к «глазку» и отдалась разговору с птицей, забыв обо всем. Вдруг тетерев стал озираться и увидел меня. Я окаменела. Перестала дышать. Человек и птица, не отрываясь, смотрели друг на друга. Мне казалось, что прошли часы. Я напряженно думала: он — птица, а я — человек, неужели я первая не выдержу — или отведу глаза, или пошевелюсь.

Прошло еще много времени, и человек победил. Тетерев успокоился, повернул голову в другую сторону, потом исчез за травой. Наконец я с трудом увидела его клюющим в траве, осторожно высунула ружье в амбразуру, прицелилась... он резко поднял голову, вероятно, услышав мой шорох, взмахнул крыльями...

Стрелять я не стала и была счастлива».

Хотелось бы еще много рассказать об охоте весной на селезней, осенью — на бекасов и дупелей в болотах, в лесу — на тетеревов, на перелетных уток, зимой — на зайца и с флажками на лису, о встречах с лосями, о том, как ежегодно весной Кулешов по какому-то неумолимому закону проваливается по шею в холодную воду и выкарабкивается, хватаясь за льдины. Но... это не тема нашей книжки.

Жаль, что теперь осталось в нашей жизни так мало охотничьих сезонов.

И ноги уже слабеют. И сырость переносится все труднее...

Но все-таки мы продолжаем охотиться в Крыму.

И свято храним наши замечательные ружья — английские «Пердей» 24-го и 12-го калибров, «Голланд-Голланд» 12-го калибра и две

винтовки «Винчестер» (восемнадцатизарядный полуавтомат) и «ТОЗ-9» с оптическим прицелом.

Теперь в Туле стали делать ружья, не уступающие «Пердей» и «Голланду», их делают для спортивной стендовой стрельбы.

Несколько слов еще об одном нашем личном увлечении — о жизни «для себя».

Мы всю жизнь очень любили собак, и у нас всегда были замечательные собаки.

Сейчас пудель Точка. До этого — Кафа. Еще были: курцхар Агашка, спаниель Чика (подарок Михаила Пришвина), пудель Лушка, китайская — Бумажка, ее дочь Пумка, аффен-пинчер Крыска.

Только очень грустно, что собачий век так короток. Уж слишком часто приходится терять таких преданных, таких любящих друзей, умеющих за любовь платить только любовью и никогда не предающих.

Хочется во что бы то ни стало рассказать хоть немного о нашей моторной лодке «Шура».

Нам ее строили специалисты этого дела на заказ на базе купленного нами старого корпуса, предназначенного под подвесной мотор.

Мы решили сделать лодку современных для того времени (шел 1937 год) обтекаемых форм и с автомобильным стационарным мотором. С трудом достали в Горьком на заводе мотор ГАЗа, коробку скоростей. Достали дубовые ободья для шпангоутов корпуса лодки, прожектор, фонари-мигалки, сигналы, кнехты, гребной винт, приборную доску и т. д. Переделали автомобильную коробку скоростей на «реверс» («реверс» — моментальный перевод работы лодочного винта с переднего хода на задний — единственный способ тормозить на воде).

Доставали все и строили очень долго.

А потом катались (плавали!) с удовольствием — ведь только что был открыт канал Москва — Волга, и мы на нашем шестиметровом «корабле» шлюзовались вместе с большими пароходами.

Сверху, с управления шлюзами, нам кричали в рупор:

— «Шура, держись за «Петра Кривоноса» (или «Дусю Виноградову»)!

Это было грандиозное зрелище! Удерживать лодку в бушующей воде заполняющегося шлюза было труднейшим делом, но мы справлялись с этим не хуже залихватских матросов. Нашим помощником в этом деле часто был сын Сережа и его товарищи.

Лодка легко обходила большие новые пароходы, она давала скорость до тридцати пяти километров в час.

Тогда это было много.

«Шура» погибла в войну на пристани Водомоторного клуба...

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ВТОРОЙ

---

2 Режиссура

Урал

Волга. Красноармейцы отправляются на фронт.

Оренбург. За этими воротами, построенными Петром I, сейчас же начинался фронт.

16 августа. Накануне наступления на Колчака. В натиске на белых должен был принять участие автоброневой отряд.

17 августа. Машины приводят в боевую готовность.

Выезд на позиции.

Начинающуюся непосредственно за городом первую линию фронта белые оставили без боя.

Команда связи на посту.

Броневики приближаются к линии белых.

Цепь!

Полевой телефон присоединили к брошенным белыми проводам.

Белые.

По убегающим казакам.

Разрыв первой гранаты.

Белые обстреливают из трехдюймовок автомобиль с киносъемщиками.

Наступление цепи.

В только что занятой деревне.

После боевого дня представилась возможность покурить и позавтракать.

Броневой отряд во главе с командиром съедает две дыни.

Сейчас же освобожденные в деревне крестьяне принесли молоко.

Освобожденные башкиры.

Златоуст. Один из главных фабричных центров Урала.

При отступлении белых с заводов были увезены все ценные части и насильственно эвакуированы рабочие и служащие.

Первое время после ухода белых эти заводы были брошены на произвол судьбы.

Энергичная работа Советской власти дала возможность работать заводам с удвоенной энергией.

Прокатка листового железа.

Доменные печи.

Резка рельс и т. д.

Белые при отступлении взрывали мосты.

Сейчас же Советской властью были предприняты меры к немедленному исправлению их.

Теперь работы в полном разгаре.

На время исправления мостов прибывающих красноармейцев переправляют на понтонах.

Вагоны со срочным грузом и снарядами переправляют на паромах.

Доставка вагонов на паром.

Благодаря понтонам и паромам правильность железнодорожного движения не нарушена и на фронт эшелоны красноармейцев прибывают с наибольшей при создавшихся условиях скоростью.

Да здравствует Советская власть на Урале!

Да здравствует Красная Армия!

Когда приближается опасность

(Литературное описание кинематографической картины хроники на тему Западный фронт для съемки в поездке с тов. Смилга)

Пролог

Когда последний лающий пес Антанты, польский пан протянул свою лапу над трудовой Россией (*снят оживленный польский герб*) и жалкий лев начал угрожающе щелкать голодными зубами:

«Все на Запад! — раздался боевой клич. Там решается наша судьба. Кто не на трудовом, тот на Западном фронте!»

Ряд картин изображает митинги *(снятые хроникою)*.

Вон там собралась толпа, летучий митинг. Кто-то выше всех говорит... А там дальше с трибуны отчетливо звучат слова призыва, слова правды... Единодушный отклик толпы, единодушная клятва: «Не уступим».

А вот яркие плакаты, клеймящие позором и презрением панов захватчиков и открывающие глаза на злую панскую затею. Тот же боевой призыв звучит в них, то же негодование на лицах собравшихся.

Следующая стадия — мобилизационный пункт; текут группы добровольцев, а вот и передовой отряд Революции — партия. Товарищи направляются организациями в Политотделы... Командировочная в руках; предстоит тяжелая и ответственная работа: быть впереди, учить стойко переносить тяготы, учить самоотверженно идти вперед. (*Все перечисленные моменты, моменты агитации, моменты подъема, мобилизации, политотдел — все они будут сниматься в форме хроники по заранее намеченному плану.*)

Вот те, которые отважно пойдут доказать панам, что умеют по-

беждать... Мобилизованные; много их, разместились кто как. Разбрелись по группам, толкуют между собой; много их. Пестрая толпа *(Так же, как и предыдущие моменты, данный момент заснят в хронике.)* Постепенно картина переходит в другую — и перед нами стройные колонны красноармейцев. Парад частей перед отправкой на фронт. *(Также хроника.)*

Но вот война близко. *(Символ войны: крупно снято жерло пушки... выстрел.)*

И как бы ответ на выстрел: «Мы не робеем, мы железные, скованные единой твердой мыслью, мы открыто принимаем вызов!» *(Снята группа красноармейцев. Среди них будущие герои картины — красноармеец и коммунистка.)*

Конец пролога

I часть

Эпизод войны.

Полевой телеграф разрушен. Нужно передать донесение в далеко отстоящий штаб. Командир части дает красноармейцу секретный пакет. Но шпион не дремлет, и одинокий вестовой не подозревает грозящей опасности. Шпион решил действовать, и первая пуля пропела над головой красноармейца. Сильнее галоп лошади по затерявшейся лесной тропинке, неужели не удастся уйти от погони? А злые пули не перестают пищать над ухом. Впереди голубеет река. Моста нет, нужно плыть вместе с лошадью. Красноармеец плывет, а по воде вокруг него то и дело скачут столбики брызг... «Эх, не метко стреляет!», и почти достиг красноармеец берега, как стукнуло его в голову и свалился он с лошади... Пакет у шпиона, и он рад своей удаче, в условленном месте удалось подстрелить вестового, за деревьями уже ждет машина... А тем временем красноармеец приходит в себя и видит удаляющийся по дороге автомобиль. Рана легкая, перевязал ее платком, вскочил на лошадь и во весь дух понесся нагонять удаляющееся пыльное облако. Немало времени скачет он, только не приближается совсем к автомобилю. Лошадь пошла тише, рысью, шагом, а потом совсем стала. В отчаянии красноармеец. Но вот за лесом будто стрекочет машина. Так и есть — штабной «фиат»... «Стой!..» Не слышат. «Стой!» — кричит красноармеец. Не слышат. Собрал он силы, несколько прыжков — и в машине, объясняет едущим в ней, в чем дело... Тем временем шпион прибыл на железнодорожную станцию. Стоит эшелон. Шпион обращается к коменданту и показывает «сильный» фальшивый мандат. Комендант, ввиду «особо исключительных обстоятельств», принимает шпиона в поезд. И примчавшийся на станцию красноармеец застает уходящие красные вагоны... Не весть скоро идет состав с гружеными вагонами, и красноармеец отправляется в погоню по шоссе. «Обго-

ним» — мелькнуло у него в голове, а ветер обдает холодом лицо, забивается в уши, гудит, ломит раненую голову. Машина перегнала поезд. У шлагбаума соскочили, машут. «Стой»... Засопел паровоз, перестал тяжело дышать, останавливается. А шпион карабкается на крышу вагона, распластался там, лежит, думает, не заметят. Не тут-то было, красноармеец тоже на крыше, оба с наганами, стреляют, все заряды спустили и кинулись друг на друга. Заметил шпион: повыскакивали красноармейцы из вагонов, и понял, что, если останется здесь, попадет в ловушку. Выхватил пакет, бросил его, а сам с вагона соскочил и бежать, а вдогонку ему пальба. Вдруг закружился, закружился — и упал в канаву...

II часть

Пакет благополучно доставлен в штаб. *(Здесь моменты засняты хроникой. Работа штаба, работа ближайшего тыла, ответственные работники и др.)* В связи с документом выступает отряд. Цепью идут по лесной дорожке, не показываясь на дорогу. Ветки царапают лицо... «Передай по цепи — тише»,— шепчет фигура впереди; «Ложись»,— шепчет впереди... Ничего нет... Поднялись, опять идут. (*Снято в хронике.*) Отряд окружен... завязывается жестокая перестрелка, истощаются запасы, и когда положение становится почти безвыходным, Коммунистка решается сделать вылазку, прорваться через польскую цепь. Первую опасность миновала, но плотным кольцом обложен смелый отряд, и на опушке леса Коммунистка лицом к лицу столкнулась с польским разъездом. Долго она отстреливалась от преследователей, но в конце концов поняла, что погибла. Схватили ее, связали и оттащили в сарай... Летчик-разведчик видел все и через некоторое время, приземлившись в расположении своей части, рассказывал командиру. Отряд из нескольких смелых пошел выручать товарища. А она тем временем, связанная, побитая, лежит на холодном земляном полу и пристально смотрит на острый косяк двери... Сдирая кожу, крепко закусив губу, она перетирает об косяк веревки на руках и только лишь успевает освободить руки, как за дверью слышатся шаги... Вошел польский офицер, усики галантерейные кверху, нагло смотрит на женщину. В углу его койка. Должно быть, спать пришел. Расстегнул портупею, тяжелый револьвер положил на стул, курит, а потом, не раздеваясь, лег на койку, лицом к стене. Тихо, должно быть, уснул, думает Коммунистка и ползет, припадая к земле. Вот она у стула, рука тянется к револьверу, пряжка от ремня щелкнула о фанеру стула. Сердце сжалось, отбежала к стене, а он одним прыжком возле нее... А отряд смельчаков все шел и шел по указанию летчика. Между тем, как в сарае борьба была не на жизнь, а на смерть... Красный разъезд успел освободить товарища из лап пана. Коммунистка не забыла данного ей пору-

чения, и подкрепление формируется. Коммунистка во главе отряда спешит на помощь. Что за странная фигура ползет там? Это шпион, он ранен, он бессилен, не удалось гнусное дело, и он с проклятием умирает. Окруженные теряют последние силы. Последняя отчаянная атака. Знаменщик падает раненый, Коммунистка вовремя подходит к отряду, и знамя РСФСР победно развевается в ее руках...

Да здравствует Красная Армия, да здравствует республика трудящихся!

Рабочий, на борьбу с белогвардейской Польшей зовет тебя революция!

(Снимаются рабочие с винтовками в руках.) Их массы, они дружно спаяны тяжелыми испытаниями, из которых всегда выходили первыми, они организованны и не страшатся наемников, зная, что в этой последней борьбе, последнем испытании они будут победителями *(стройные ряды войск проходят на аппарат, блестящая красная звезда переходит в серп и молот)*.

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Конец

По закону

Часть вторая

1. [*Надпись:*] ПРИХОДИЛА ВЕСНА.
2. Часть людей у накрытого стола. Свет от маленькой масляной лампы.
3. Весело играющий на дудочке Ганс.
4. Напевая и слегка притоптывая, возится с едой Эдит.
5. Хэрки и Детчи отплясывают у стола.
6. Играющий на дудочке Ганс.
7. Пританцовывая, Эдит несет еду.
8. Танцующая пара.
9. Дымящаяся бобовая каша на столе, перед каждым — по чашке кофе.
10. Ганс внезапно бросает играть. Садится за стол.
11. Все, веселые, бросаются к столу и моментально начинают есть.
12. Стол. Тарелки. Руки, берущие кашу.
13. Одна тарелка остается нетронутой.
14. Тарелки с кашей, съеденной уже наполовину. Работающие ложки.
15. Весело жующая и торопливо глотающая физиономия небритого Хэрки. Он, подмигивая, говорит.

16. *Надпись:* ДЕЙНИНА НЕТ... ОН БОЛЬШЕ НЕ ГОЛОДЕН. ОН ОТ ЗАВИСТИ ПОТЕРЯЛ АППЕТИТ.

17. Хохочущие лица остальных.

18. Все за столом. Продолжают хохотать. Место Дейнина пусто.

19. Распахивается дверь. В хижину входит Дейнин. Все повернулись к нему.

20. Он держит в руках ружье. Прикладывает к плечу.

21. К нему медленно подходят, снисходительно улыбаясь его шутке.

22. Выстрел.

23. Хэрки склоняется на стол. Переворачивает чашку с кофе.

24. Щетина его волос попадает в тарелку с кашей. Лоб его приходится на край тарелки, которая встает под углом в 40 градусов.

25. Детчи вскакивает на ноги.

26. Второй выстрел.

27. Лицо Детчи, кричащее: «Боже!»

28. [Детчи] падает навзничь на пол.

29. Оцепенение Эдит и Ганса.

30. Дейнин выбрасывает патроны.

31. Чашка кофе. Стекают капли.

32. Капли шлепаются об пол.

33. Дейнин лезет в карман за патронами.

34. Не приходящий в себя Ганс.

35. Эдит одним кошачьим прыжком бросается к убийце и обеими руками вцепляется в ворот его одежды, всей тяжестью повиснув на нем.

36. Он пытается стряхнуть ее с себя, не выпуская ружья.

37. Она бросается в сторону, почти сбивая его с ног, когда он поворачивается в другую.

38. Не разнимая рук, Эдит в воздухе описывает круг вокруг Дейнина, не касаясь ногами пола.

39. Кружась, они натыкаются на стул, и оба — мужчина и женщина — летят на середину комнаты, продолжая бороться.

40. Кадры комнаты. *(Вверх ногами и на боку.)*

41. Ганс вскакивает с места и, охваченный слепой яростью, тоже кружит по комнате, стараясь перехватить тех двоих.

42. Когда они упали на пол, Ганс бросается на лежащего [Дейнина] и бешено колотит его кулаками.

43. Дейнин разом слабеет. Эдит разжимает руки и откатывается в сторону.

44. Лежа на полу, она следит, едва переводя дыхание.

45. Удары сыплются дождем.

46. Дейнин не шевелится.

47. Эдит кричит Гансу.

48. *Надпись:* ПЕРЕСТАНЬ.

49. Ганс бьет, не обращая внимания. Она схватывает его за руку, наконец, заслоняет собой убийцу.

50. Ганс понимает, что начал бить жену. Останавливается.

51. Несколько раз он пытается броситься на Дейнина, но каждый раз встречает...

52. ...мгновенно возникающую перед ним Эдит.

53. Эдит все дальше и дальше оттаскивает мужа.

54—57. Ганс пускается на всяческие уловки: он и боится ударить жену и во что бы то ни стало хочет отомстить убийце.

58. Эдит не уступает. У Ганса просыпаются первые признаки сознания, он сдается.

59. Он, шатаясь, проходит к стене и прислоняется к ней. Его лицо передергивается.

60. Эдит стоит посредине комнаты, ломая руки, дрожа всем телом.

61. Перевернутый стул лежит около бесчувственного Дейнина.

62. Недалеко лежат убитые.

63. Тарелка, поднявшаяся под углом в 40 градусов, продолжает стоять.

64. Кофе каплями стекает со стола.

65. Наконец тарелка неожиданно падает и выводит [Ганса и Эдит] из оцепенения.

66. Мужчина и женщина приходят в себя. Осматривают убитых.

67. Хэрки жив.

68. Его укладывают на кровать, закрывают одеялом.

69. Ганс отходит к столу...

70. ...машинально снимает со свечки нагар.

71. Эдит что-то умоляюще говорит ему.

72. Ганс отрицательно качает головой.

73. Эдит подходит к Дейнину, осматривает его.

74. Лицо Дейнина. Открываются глаза. Вздох. Глаза закрываются.

75. Лицо Эдит. Она кричит мужу. Зовет его.

76. Он подходит к убийце с ружьем. Наклоняясь, вскидывает ружье, целясь в него.

77. Эдит вырывает ружье.

Надпись: БЕЗ ЗАКОНА НЕЛЬЗЯ. ЭТО БЕЛЫЙ.

78. Ганс дает убедить себя, отдает ружье. Пытается взять его снова. Ничего не выходит.

78а. Эдит прячет ружье.

79. Хэрки стонет.

80. Эдит бросается на помощь Хэрки.

81. Ганс пересиливает себя. Связывает бесчувственного Дейнина и швыряет его в угол.

82. Дейнин на полу.

Конец второй части

Часть третья

1. *Надпись:* ПОГОДА РЕЗКО ПЕРЕМЕНИЛАСЬ.
2. Ветер. Ганс в снегу роет могилы.
3. Мрачные облака на небе.
4. Ганс работает. Сильные порывы ветра.
5. *Надпись:* МОГИЛЫ УБИТЫМ.
6. Работающий Ганс. Ветер усиливается, начинается дождь.
7. Ганс торопливо роет.
8. *Надпись:* ПО ДЮЙМУ В ЧАС.
9. Ганс продолжает работу. Ветер и дождь усиливаются.
10. Бредит раненый Хэрки, мучается, просит пить.
11. Эдит дает ему воду. Она дрожит, близка к истерике.
12. Берет Библию...
13. ...начинает читать над убитым Детчи.
14. Дейнин приходит в себя. Пытается освободиться.
15. Зло смотрит на женщину.
16. Та забивается в угол.
17. Дейнин кричит.
18. *Надпись:* ВСЕ РАВНО ВАС УБЬЮ!
19. Женщина схватывает ружье.
20. Ганс приготовил две могилы.
21. Возвращается Ганс. Подходит к раненому.
22. Раненый умирает. Ганс обнажает голову перед умершим, говорит.
23. *Надпись:* УМЕР, ДВЕ МОГИЛЫ ГОТОВЫ, ЕСЛИ ИХ НЕ ЗАТОПИТ ЮКОН.
24. Лицо Эдит.
25. Лицо Ганса.
26. Дейнин в полузабытьи.

27—29. Стемнело. Поднимается подлинная буря с дождем.

30—31. Буря и дождь переходят в ураган.

32. Ганс выходит из двери хижины. С трудом вытаскивает сани. За ним выбегает Эдит.

33. В хижине. Снова входят Ганс и Эдит.

34. Трупы убитых.

35. Ганс и Эдит вытаскивают труп Детчи.

36. Кладут его в сани.
37. Завязанный Дейнин.
38. Ганс и Эдит в хижине берут труп Хэрки.
39. Одинокий труп Детчи в санях, заметенных снегом.
40. Завязанный Дейнин. Злоба. Проклятья.
41. Ганс и Эдит укладывают оба трупа в сани. Ветер. Ураган.
42. Воющая собака.
43. Как собака рычащий Дейнин.
44. *Надпись:* ДВОЕ УБИТЫХ ВО МРАКЕ И БУРЕ НАПРАВИЛИСЬ К СВОИМ ЛЕДЯНЫМ СКЛЕПАМ.
45. Мужчина и женщина тянут сани, глубоко зарывающиеся то в снег, то в воду.
46. Ураган.
47. Полет вырванного ветром дерева.
48. Тащить сани невероятно тяжело. Мужчина и женщина не в силах выдержать напора ветра, валятся с ног.
49. Сани переворачиваются.
50. Обоим приходится перекладывать зловещий груз.
51—54. Буря.
55. Снова тянут сани.
56. Снова сани переворачиваются.
57. Снова укладывают трупы.
58. По крутому откосу Ганс и Эдит поднимают покойников...
59. ...ползя на четвереньках, как упряжные собаки.
60. Все-таки сани падают...
61. ...и все, мертвые и живые, оказываются в одной луже.
62—63. Дейнин катается по полу, пытаясь освободиться.
64—66. Его катания переходят в бешенство.
67—68. Мертвых хоронят.
69. Дейнин подкатывается к двери хижины.
70. Пытается открыть дверь.
71. Ему удается. В щель двери, во мрак и бурю, он уползает.
72. Эдит, плача, ставит...
73. ...дощечки с именами умерших на могилах.
74. Наконец она не выдерживает и падает.
75. Ее, неудержимо рыдающую, Ганс берет на руки.
76. Дейнин ползет по снегу и лужам, дрожит.
77. Бешено старается перегрызть веревку. Не может.
78. Холод сковывает его движения.
79—80. Рыдающую Эдит Ганс тащит на руках к хижине.
81. Мокрое лицо Дейнина.
82. Дейнин в полубессознательном состоянии, не успевший отползти от хижины.

83. Ганс с Эдит на руках. Опускает ее на землю. Идет.
84. Дейнин.
85. Двое увидели [его]. Эдит бросается к Дейнину.
86. Ганс врывается в хижину.
87—88. Эдит пытается оттащить Дейнина. Не может.
89. Ганс выскакивает с винтовкой.
90. Она решительно отнимает винтовку. Бросает ее в снег.
91. И снова начинает поднимать убийцу.
92. Ганс стоит безучастно.
93. Наконец смягчается и помогает жене.
94. Дейнина втаскивают в хижину.
95. Кладут на кровать.
96. Затягивают туже веревки.
97. Ганс возвращается за брошенным ружьем. Сдувает снег, задумывается.
98. Могилы.
99. Дощечка на могиле с именами убитых.
100. Собака воет на могиле убитых.
101. Завязанный Дейнин.
102. *Надпись:* НА ТРИ ЧАСТИ.
103. Эдит, прибираясь, вытаскивает провизию.
104. Все делит...
105. ...на три части.
106. Пол. Кровь. Тарелки. Лужа. Кофе.
107. Ганс достает из сумки рубанок.
108. Отшвыривает тарелку. Несмываемые следы трагедии состругивает рубанком.
109. Стружки подбрасывает в печь.
110. Поджигает.
111. Юкон. Трескается лед.
112—113. Лед пошел.

Конец третьей части

Часть четвертая

1—6. Бурный разлив реки. Льдины.
7—9. Затопленные группы деревьев.
10. Дом в воде.
11. *Надпись:* ДНИ ПРОХОДИЛИ ЗА ДНЯМИ В ТОМИТЕЛЬНОМ ОЖИДАНИИ СПАДА ВОДЫ.
12. Хижина (*снаружи*) в воде.
13. Мрачные облака на небе.

14—16. Ряд пейзажей разлива.

17. *Надпись:* МУЖЧИНА ИЛИ ЖЕНЩИНА — ОДИН ВСЕГДА СИДЕЛ ПОДЛЕ ПРЕСТУПНИКА С РУЖЬЕМ В РУКАХ.

18. Эдит с ружьем в руках сторожит преступника.

19. Она, полубезумная, с передергивающимися глазами, с искривленным ртом, засыпает.

20. Вздрагивает. Наводит на преступника винтовку.

21. Сидят друг против друга.

22. Усталый Ганс из окна следит за разливом.

23—24. Рябь воды.

25. Взгляд Дейнина на потолок.

26. Отражение ряби воды на потолке.

27. На Дейнина злобно смотрит Ганс, поворачивает голову на жену.

28. Жена измучена бессонницей, усталостью и напряжением нервов.

29. Ганс берет у нее из рук винтовку. Садится против Дейнина.

30. Женщина немедленно сваливается.

31. Ганс начинает сторожить Дейнина.

32. Женщина тяжело спит.

33. Злобный взгляд Ганса.

34. Умоляющий взгляд Дейнина.

35. Ганс еще более мрачнеет.

36. У Дейнина на глазах показались слезы. Он умоляет.

37. *Надпись:* УБЕЙТЕ МЕНЯ!

38. Мрачный Ганс.

39. Истерически просящий Дейнин.

40. Мрачный Ганс.

41. Просьба Дейнина переходит в непроизвольный бред.

42. Ганс стиснул зубы, едва сдерживается.

43. Дейнин близок к припадку.

44. Ганс вскидывает ружье.

45. Палец Ганса на спуске винтовки, начинает тянуть спуск.

46. Тревожно во сне вскакивает Эдит.

47. Ее лицо.

48. Ганс поворачивается к Эдит. Отворачивается.

49. Ругается.

50. Эдит сваливается снова.

51. Ее рука дергается и дрожит.

52. Спящее искривленное лицо.

53. Дейнин тяжело дышит.

54. Ганс обкусывает ногти.

55. Дейнин просит.

56. *Надпись:* ПИТЬ!
57. Ганс берет воду.
58. С отвращением подает Дейнину. Замахивается на него кулаком.
59. Снова вскакивает Эдит.
60. Лицо Ганса. Желание убить.
61. Лицо Дейнина. Бессильная ярость загнанной в угол крысы.
62. Женщина бросается на Ганса, удерживает его руку.
63. Борьба.
64. Их лица в борьбе.
65. Измученный Дейнин.
66. Ганс приходит в себя. Мрачно отходит в сторону.
67. Тяжело дышащая женщина.
68. Сконфуженный, но не раскаивающийся Ганс.
69—72. Ночные куски разлива Юкона.
73. Ганс засыпает, накрываясь одеялом.
74. Преступник открывает глаза.
75. Спрашивает Эдит.
76. *Надпись:* ЧТО ВЫ НАМЕРЕНЫ СДЕЛАТЬ СО МНОЙ?
77. Эдит вздрагивает, отвечает.
78. *Надпись:* С ВАМИ БУДЕТ ПОСТУПЛЕНО ПО ЗАКОНУ.
79. Лицо Эдит.
80. Лицо Дейнина. Закрывает глаза.
81. Продолжают сидеть, смотря друг на друга. Он — связанный, она — с винтовкой.
82. Все сильнее проявляется в нем усталость. Перекатывая голову на подушке, как капризное дитя, он бормочет.
83. *Надпись:* Я ТАК УСТАЛ, ТАК УСТАЛ...
84. Эдит плачет, судорожно сжимая винтовку.
85. Ганс спит.
86. *Надпись:* ШЛИ ЕЩЕ ДНИ, НО НЕЛЬЗЯ БЫЛО РАССЧИТЫВАТЬ, ЧТО ЗАКОН ПРИДЕТ РАНЬШЕ, ЧЕМ ЧЕРЕЗ НЕСКОЛЬКО НЕДЕЛЬ.
87. Дом в воде...
88. ...и его отражение.
89. Дейнин колотит ногами об стенку.
90. Разговор Эдит и Ганса.
91. Дейнин все сильнее и сильнее стучит.
92. Эдит затыкает уши.
93. Ганс изо всей силы ударяет кулаками по столу.
94. Дейнин колотит ногами.
95. Кричит.
96. *Надпись:* УБЕЙТЕ МЕНЯ, УБЕЙТЕ МЕНЯ!

97. Истерика Эдит.
98. Ганс кусает ногти.
99—101. Дом в воде.
102. Ганс роется в своих карманах. Машинально взглядывает на Дейнина. Соображает.
103. Дейнин дремлет.
104. Ганс подходит к Дейнину. Грубо его переворачивает. Лезет к нему в карман.
105. Достает остатки табака и бумагу.
106. Лицо Дейнина.
107. Ганс свертывает из табака и бумаги папиросу.
108. Вставляет ее себе в рот.
109. Садится, курит.
110. Лицо Дейнина.
111. Ганс курит.
112. Дейнин смотрит.
113. Ганс курит. Короткая папироса обжигает ему рот.
114. Лицо Дейнина.
115. Дейнин сбивает ногами...
116. ...лампу.
117. Горит солома.
118. Взгляд Ганса.
119. Вскакивает Эдит, быстро протирая глаза.
120. Дейнин горит и молчит.
121. Его лицо.
122. Тушат пожар и горящего человека.
123. Ганс хватает топор.
124. Замахивается на Дейнина.
125. Эдит останавливает его.
126. Кричит. На ее кричащем лице появляется...
...светящаяся надпись: БЕЗ ЗАКОНА НЕЛЬЗЯ!
127. Дом в воде.

Конец четвертой части

[Часть пятая]

27. *Надпись:* ОЧЕНЬ ДАЖЕ ПРОСТО, ДУМАЛОСЬ МНЕ...
28. Рассказывающий Дейнин. (*Наплыв.*)
29. (*Из наплыва.*) Бедная обстановка английского домика. Пасха, пудинг, зажженные свечи. Маленькая, сморщенная, жалостная старушка сидит па стуле.
30. Печально смотрит на портрет...

31. ...Дейнина.

32. Открывается дверь, врывается радостный Дейнин с чемоданами.

33. Высыпает в кучу золото, не глядя на пудинг.

34. Старушка плачет, улыбается...

35. ...целует сына.

36. Он говорит.

37. *Надпись:* А ТЫ ГОВОРИЛА, ЧТО Я УМРУ НА ВИСЕЛИЦЕ...

38. Мать ласково гладит его голову. (*Наплыв.*)

39. (*Из наплыва.*) Рассказывающий Дейнин.

40. Ганс отвернулся, его лица не видно.

41. Эдит рыдает.

42. Собака лижет руку Дейнина.

43. Свечка тухнет.

44. Вода.

45. Птица улетает.

46. *Надпись:* ПРОШЛА ЕЩЕ НЕДЕЛЯ. ВОДА МЕДЛЕННО СПАДАЛА. ЭДИТ НАСТОЯЛА САМИМ СУДИТЬ ДЕЙНИНА.

47. Ганс, Дейнин, Эдит. Эдит о чем-то говорит Дейнину. Тот слушает. Эдит задумывается. Говорит.

48. *Надпись:* ТОЛЬКО НЕ ЗАВТРА. ЗАВТРА ВОСКРЕСЕНЬЕ...

49. Дейнин соглашается.

50. Суд. Дейнин, Эдит, Ганс.

51. *Надпись:* ПОДСУДИМЫЙ, МЫ СУДИМ ВАС ИМЕНЕМ КОРОЛЕВЫ.

52. Дейнин дает показания.

53. Ганс записывает показания.

54. *Надпись:* СУДЬИ.

55. Ганс и Эдит.

56. *Надпись:* ПРИСЯЖНЫЕ.

57. Ганс и Эдит.

58. *Надпись:* СВИДЕТЕЛИ.

59. Ганс и Эдит.

60. Ганс и Эдит (*взятые из другого плана*) совещаются.

61. Ганс и Эдит (*взятые из третьего плана*) совещаются.

62. *Надпись:* ПРИГОВОР.

63. Ганс и Эдит (*опять новая точка зрения аппарата*) кончают совещаться. Встают. Ганс говорит.

64. *Надпись:* МАЙКЛ ДЕЙНИН, ПО ЗАКОНУ КОРОЛЕВЫ ВЫ БУДЕТЕ ПОВЕШЕНЫ ЗА ШЕЮ И БУДЕТЕ ТАК ВИСЕТЬ, ПОКА НЕ УМРЕТЕ.

65. Суд садится.

66. Ганс обращается к Эдит.

67. *Надпись:* Я ХОРОШО ГОВОРИЛ?
68. Эдит говорит.
69. *Надпись:* КАК У НАС НА СУДЕ.
70. Осужденный вздыхает с облегчением.
71. Ему развязывают руки, и он подписывает показания.
72. Ганс кладет ему свою руку на плечо. Ганс говорит.
73. *Надпись:* СМЕРТЬ, ГОВОРЯТ, НЕ МУЧИТЕЛЬНА.
74. Дейнин нахмурился, потом расхохотался. Снова нахмурился.
75. Эдит берет Библию. Начинает читать вслух.
76. Дейнин слушает.
77. Ганс слушает.
78. Эдит читает.
79. Портрет королевы на стене.
80. *Надпись:* ПРИШЛО НАЗНАЧЕННОЕ ВРЕМЯ.

81—83. Вода спала, рассвет.

84. Дейнин стоит на ногах.
85. Стоит с трудом. Отвык.
86. Кипит кофейник.
87. Ганс барабанит пальцами по стене.
88. Эдит...
89. ...с остановившимся взглядом.
90. Эдит надевает на него сапоги.
91. Дейнин смеется, говорит.
92. *Надпись:* ЧЕРЕЗ ДЕСЯТЬ МИНУТ ЧТО БУДУТ ЗНАЧИТЬ ПРОМОЧЕННЫЕ НОГИ ДЛЯ БЕДНЯГИ МАЙКЛА ДЕЙНИНА?
93. Эдит собрала все силы, чтобы вынести последнее испытание.
94. Подходит Ганс и выводит Дейнина в дверь.
95. Он так слаб и так отвык ходить, что едва не падает, переступив порог хижины.
96. Эдит и Ганс идут по обе стороны и поддерживают его.
97. Шествие идет на аппарат. (*Снято с автомобиля.*)
98. Идущий Дейнин весел.
99. Все вышли...
100. ..на полянку между деревьями.
101. Здесь, вокруг бочки, торжественно размещаются.
102. Дейнин встает...
103. ...внимательно осматривает бочку, веревку...
104. ...толщину ветки, на которую последняя закинута.
105. Обращается к Гансу. Говорит.
106. *Надпись:* И САМ БЫ Я ЛУЧШЕ НЕ СДЕЛАЛ, ЕСЛИ БЫ ГОТОВИЛ ДЛЯ ВАС, ГАНС...
107. На лице Ганса застыло выражение ужаса.
108. Дейнин хохочет.

109. Эдит сдерживает себя колоссальным усилием воли.

110. Дейнин помогает ей, сам взбирается на бочку и нагибает голову, чтобы помочь ей накинуть веревку.

111. Она произносит.

112. *Надпись:* ПУСТЬ БОГ ПРИМЕТ ВАС, РАСКАЯВШИЙСЯ ГРЕШНИК.

113. Она всей тяжестью налегает на бочку, но бочка не опрокидывается.

114. Эдит покидают силы.

115. Ганс спешит ей на помощь и выбивает бочку из-под Дейнина.

116. Она повертывается спиной, затыкает уши и начинает истерически хохотать.

117. Ганс подходит к ней, она бросается к нему.

[*Конец*]

Ваша знакомая

Часть первая

1. *Н*[*адпись:*] ДЕВЯТЬ ЧАСОВ УТРА.
2. Пустая редакционная корзинка.
3. Пол комнаты. Ножки столов и под ними ряд корзинок.
4. Угол редакционной комнаты.
5. Стол секретаря.
6. Стена. На стене объявление: «Секретарь редакции».
7. Кресло секретаря редакции.
8. Другой характерный угол редакционной комнаты.
9. На стене [объявление:] «Соблюдайте очередь при переписке».
10. Стол, пишущая машинка под футляром.
11. Плакат: «Товарищи, будьте культурны, бросайте окурки в урну».
12. Урна для окурков.
13. Передняя.
14. Вешалка в передней.
15. Швейцар сидит у стола, читает. Лица не видно за газетой.
16. Улица. Ряд окон.
17. Дощечка на двери: «Общежитие журналистов».
18. Ступеньки подъезда общежития. Наружу открывается дверь женскими ногами в ботиках.
19. Ботик с частью оторванных пуговиц и с одной висячей на ниточке закрывает дверь.

20. Ноги «раздумывают». Ботик с оторванными пуговицами слегка приподнимается и поворачивается (обладательница, видимо, его рассматривает), затем в кадре появляется рука и отрывает нитку, на которой висела пуговица.

21. Руки открывают портфель и бросают внутрь его пуговицу.

22. Журналистка Хохлова.

23. Лицо Хохловой; она настроена меланхолично, внезапно появляется ее типичная улыбка и снова лицо становится меланхолическим.

24. *(Снято со спины.)* Хохлова сходит с подъезда, идет по улице, потом катится на ногах по протертой полоске льда, удаляясь в глубину кадра этим легкомысленным способом.

25. Корзинка. Пустая. В нее падает первая смятая бумага.

26. За столом на своем месте под надписью секретарь приступает к работе, передвигая на столе предметы и разбирая бумаги.

27. Передняя. Сотрудники снимают пальто.

28. Швейцар по-прежнему углублен в газету. Отрываясь от газеты, он дает сотрудникам свежие номера. Некоторые берут сами.

29. Руки машинистки снимают футляр, кладут на машинку зеркало, рядом пудру и прочие принадлежности туалета.

30. Лицо машинистки в зеркале. Она красит губы.

31. За прихорашивающейся [машинисткой] (*спиной к ней*), нетерпеливо покачиваясь на каблуках, стоит репортер, держа блокнот в закинутых за спину руках.

32. Репортер повернул голову в сторону машинистки.

33. Машинистка продолжает заниматься туалетом.

34. Репортер нетерпеливо вздохнул и резко повернулся к машинистке.

35. Машинистка приготовилась.

36. *Н*[*адпись:*] РЕПОРТЕР.

37. Репортер декламирует первую заметку.

38. Каретка задвигалась.

39. Репортер садится, продолжая декламировать.

40. Каретка машинки продолжает двигаться.

41. Улица. Проходит трамвай Открывает дорожку, на которой Хохлова и дети катаются по полоске льда.

42. Игра продолжается.

43. В результате Хохлова внезапно попадает на трамвайные рельсы...

44. ...падает, уронив портфель.

45. Сигнализация об опасности.

46. Трамвай на полном ходу.

47. Хохлова на рельсах. Внезапная остановка трамвая около самой Хохловой.

48. Рельсы, рассыпавшееся содержимое портфеля: книги, блокнот, статьи, часы, пуговица от ботика.

49. Колесо трамвая придавило завтрак Хохловой: бутерброд с большим куском сала.

50. Нога вагоновожатого стучит по звонку.

51. Хохлова встает, собирает вещи.

52. Вагоновожатый стучит.

53. Хохлова из-под колеса вынимает разрезанный и раздавленный бутерброд.

54. Вагоновожатый звонит.

55. Хохлова отступает назад. Вагон проходит.

56. Рассматривает бутерброд, отбрасывает хлеб. Сало кладет в портфель.

57. Отходит, поворачивается и возвращается обратно.

58. В снегу пуговица. *(В кадр входит рука.)* Хохлова берет ее.

59. Хохлова улыбается пуговице. Кладет в портфель.

60. Секретарь редакции отмечает толстым карандашом номер. На каждой статье огромные цифры гонорара сотрудников: 5, 8, 3, 20. «Бесплатно» перечеркивается.

61. Первый звонок телефона.

62. Секретарь вздрагивает.

63. Карандаш в руках секретаря ломается.

64. Секретарь редакции берет телефонную трубку, нервно разматывая спутавшийся шнур.

65. *Н[адпись:]* СЕКРЕТАРЬ ПРОФСОЮЗА ПЕТРОВСКИЙ.

66. Петровский — крепкий мужчина лет сорока с профсоюзным значком в петлице. Говорит по телефону.

67. Зажав трубку между ухом и плечом, секретарь редакции утвердительно отвечает в телефон. Свободными руками кончает чинить карандаш и пишет на блокноте. Кладет трубку.

68. Записка в руках секретаря редакции, кончает писать: «Хохлову за статьей к Петровскому».

69. К секретарю редакции приближается немолодая дама, держа в руках ящик, обернутый полотном.

70. *Н[адпись:]* ПЕРВЫЙ ПОСЕТИТЕЛЬ.

71. Дама сидя развертывает пакет, начинает вытаскивать страшную рукопись.

72. Лицо секретаря, грустно всматривающегося в процесс развертывания и появления рукописи.

73. Спрашивает.

74. *Н[адпись:]* ГЕРОИНЯ — НИНА?

75. Дама радостно кивает.

76. Секретарь скорбно кладет руку на гробик рукописи.

77. Хохлова входит в переднюю.

78. Вешалка, аккуратно висят пальто.

79. Калоши чинно стоят в ящиках.

80. Мимо Хохловой стремительно проносится в ред[акционную] комнату рабкор. Выплывает из комнаты дама и сталкивается с рабкором.

81. Хохлова небрежно снимает ботики. Один из них снимается вместе с туфлей.

82. Она вытаскивает туфлю из ботика и надевает.

83. Рабкор с хлебом волнуется перед секретарем редакции.

84. Вынимает и втыкает обратно запеченный в хлебе гвоздь.

85. Хохлова вешает пальто.

86. Вешалка ее пальто держится на ниточке.

87. Ноги Хохловой, уходящей в ред[акционную] комнату. Остаются на полу валяющиеся ботики.

88. Швейцар укоризненно смотрит на ботики. Поворот головы швейцара. Он удовлетворен...

89. ...чинным рядом калош в ящиках.

90. Швейцар мрачнеет и ногой задвигает ботики Хохловой в угол.

91. Хохлова входит в редакционную комнату.

92. Здоровается с секретарем редакции.

93. Задевает бутылочку с клеем. Клей проливается. Сталкивается с уходящим рабкором, возмущенно разговаривающим сам с собой.

94. Хохлова из портфеля вынимает платок, [чтобы вытереть] клей, но неожиданно вытирает платком нос и руки.

95. Секретарь редакции, нервно подергиваясь, вытирает клей бумажкой.

96. Машинистка фыркает по адресу Хохловой.

97. Хохлова оборачивается.

98. Сзади нее сидит репортер, раскачиваясь в кресле.

99. Хохлова ерошит ему волосы.

100. Его лицо. Ее руки в волосах. Улыбка. Овладев собой, сосредоточился.

101. Машинистка стучит одним пальцем.

102. Клавиша.

103. [Машинистка] отворачивается. Злобно переводит каретку и начинает писать.

104. Хохлова отрывается от репортера, поворачивается к машинистке.

105. Взгляд машинистки на Хохлову.

106. Хохлова кивает.

107. Машинистка отвечает вздрагиванием головы и демонстративно вынимает из изящного портсигара папиросу и, нахмурившаяся, закуривает от спички.

108. Хохлова вытаскивает из портфеля смятую коробку «Явы» и зажигалку. Закуривает, улыбаясь.

109. Репортер разглаживает волосы.

110. Хохлова берет с окна ящик из-под рукописи, на него пристраивает роман посетительницы, садится и начинает писать на полосках бумаги. Протягивает руку, отламывает кусок рабкоровского хлеба, жует и пишет.

111. Секретарь редакции смотрит на бумажку.

112. Смятая бумажка, на ней видны слова: «Хохлову...»

113. Секретарь редакции разворачивает, пачкает руки в клее, кричит.

114. *Надпись из последовательно появляющихся букв:* Х О Х-Л О В А!

115. Хохлова жует и пишет.

116. Секретарь редакции кричит.

117. *Н*[*адпись:*] Х О Х Л О В А!

118. Репортер роняет блокнот.

119. Машинистка злорадно барабанит по клавиатуре. Переводит каретку, снова барабанит.

120. Хохлова отламывает еще кусок хлеба и пишет.

121. Секретарь редакции вскакивает со своего места, опирается на стол.

122. Его лицо, искаженное криком, во весь экран.

123. *Н*[*адпись:*] *огромными буквами:* Х О Х Л О В А!

124. В передней вздрагивает швейцар.

125. Ниточка, на которой [держится вешалка пальто], рвется.

126. Пальто скользит на пол.

127. Хохлова протягивает руку к хлебу.

128. Палец натыкается на гвоздь.

129. Лицо Хохловой — боль; берет палец в рот.

130. Пустая вешалка. Пальто на полу.

131. Укоризненное лицо швейцара.

132. Хохлова подходит к секретарю, посасывая уколотый палец.

133. Секретарь редакции играет ножницами.

134. *Н*[*адпись:*] ХЛЕБ.

135. Репортер хватает хлеб, завертывает обломанную сторону бумагой и несет секретарю.

136. Хохлова жует и, давясь, говорит.

137. [*Надпись:*] Я ЕЩЕ НЕ ЗАВТРАКАЛА.

138. Секретарь редакции сердится и, играя ножницами, поворачивает их на Хохлову. Угрожающе говорит.

139. [*Надпись:*] БЕСЕДА О ВЫПЕЧКЕ ХЛЕБА.

140. Репортер кладет хлеб на стол.

141. Хохлова берет у секретаря редакции из рук ножницы...
142. ...и ими отстригает кусочек от хлеба, прячет в портфель, а отрезанный начинает есть.
143. Ножницы остаются у нее в руках, и она ими отстригает ниточку от платья или чистит ногти.
144. Хохлова уходит.
145. Репортер снимает рукопись.
146. Машина выстреливает и разваливается.

Конец первой части

Часть вторая

1. [*Надпись:*] НА РАБОТУ.
2. Вывеска: «Правление центрального кооператива».
3. По тротуару прокатывается на ногах (как в игре с мальчиками) Хохлова, подтягивая за руку репортера.
4. Дом кооператива (*снятый с улицы*). Хохлова и репортер входят в подъезд после долгого путанья среди скопившихся экипажей.
5. Комната в кооперативе. Две двери, отражающиеся в великолепно натертом полу. Входят Хохлова и репортер.
6. Дверь с надписью: «Завотделом хлебопеченья».
7. Внутренность кабинета. Портрет зава хлебопеченьем.
8. Дверь с надписью: «Председатель правления».
9. Хохлова входит в кабинет зава хлебопеченьем.
10. Тот просит ее сесть. Она показывает хлеб.
11. Репортер из приемной входит в дверь председателя правления.
12. Хлеб с гвоздем.
13. Лицо зава хлебопеченьем.
14. Горячо говорящая Хохлова демонстрирует хлеб.
15. Зав кисло улыбается.
16. Хохлова показывает, как можно наколоться гвоздем.
17. Зав пожимает плечами.
18. Возмущенное лицо Хохловой.
19. Она хватает зава за руку, второй рукой показывает ему, как можно наколоться на гвоздь в хлебе, укалывая им руку.
20. Зав принимает это за заигрывание и пододвигается к Хохловой, нежно засматривает ей в глаза.
21. Лицо Хохловой.
22. Лицо любезно спрашивающего зава.
23. *Надпись:* ВЫ ЛЮБИТЕ ХОДИТЬ В ТЕАТР?
24. Зав протягивает ей два билета.

25. Хохлова внимательно рассматривает билеты и хочет их положить к себе в портфель.

26. Зав кладет свою руку ей на руку.

27. Хохлова осмысливает ситуацию, засовывает скомканные билеты в чернильницу.

28. Перепачканные пальцы Хохловой уминают билеты в чернильнице.

29. Хохлова потрясает хлебом.

30. Заведующий пытается ее успокоить, снова взяв ее за руки.

31. Ужас на лице Хохловой, крик.

32. Она с силой отпихивает зава, приходит в большую ярость.

33. Стучит кулаками по столу.

34. Стучащие по столу кулаки.

35. Перепуганные посетители в приемной.

36. Скисший зав.

37. Кулак Хохловой приходится по гвоздю, который в него впивается.

38. Взвизгивание Хохловой, максимальная ярость.

39. Зав дрожит.

40. Удивленные посетители в приемной.

41. Хлеб летит в зава, задевая чернильницу.

42. Переворачивая стул, Хохлова выбегает из комнаты.

43. Приемная. Из двери председателя правления выходит репортер, Хохлова на него налетает, переворачивая, впихивает в дверь зава хлебопеченьем, сама уходит.

44. Кабинет зава хлебопеченьем. Повергнутый зав. Спокойный репортер осматривает комнату.

45. Следы разрушения.

46. Репортер вежливо здоровается.

47. Взволнованный зав.

48. Репортер приглашает зава сесть.

49. Зав садится.

50. Репортер убирает комнату: подбирает с пола хлеб и чернильницу, кладет их на место, поправляет стул.

51. Со стола берет гвоздь и прячет его в карман.

52. Вынимает блокнот, готовится записывать, задает вопрос.

53. *Надпись:* У ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ПРОФСОЮЗА.

54. Хохлова в кабинете Петровского.

55. Садясь у его стола, она снимает клетчатый шарф и кладет его возле телефона.

56. [*Надпись:*] ЖЕНА ТОВАРИЩА ПЕТРОВСКОГО.

57. Квартира Петровского. Его жена укладывает чемоданы, что-то вспоминает.

58. Хлопотливо подбегает к телефону, звонит.

59. Телефонный звонок.

60. Кабинет Петровского. Хохлова на звонок рассеянно берет в руки подсвечник как телефонную трубку, а Петровский настоящую телефонную трубку. Хохлова начинает вертеть подсвечник в руках.

61. Жестикулирующая озабоченная жена Петровского у телефонной трубки.

62. Разговаривая по телефону, Петровский изучает Хохлову.

63. Вертит в руках ее шарф, лежащий около.

64. Хохлова вертит в руках медный подсвечник, отвинчивая и завинчивая головку.

65. Комната редакции. Оживление — момент напряжения работы.

66. Приносят бюллетени РОСТа.

67. Мальчики относят материал и приносят гранки.

68. Репортеры бешено диктуют машинисткам.

69. Секретарь редакции режет, клеит, комкает.

70. Корзина уже полна, бумажки летят на пол.

71. Группа разговаривающих редакционных завсегдатаев. Курят.

72. Плакат: «Товарищи, будьте культурны, бросайте окурки в урны».

73. Урна, пол, забросанный окурками. Летят новые.

74. Завсегдатаи мешают работать, останавливая проходящих, спорят из-за телефона.

75. Секретарь редакции внезапно останавливает свою работу, смотрит на часы.

76. Взволнованные движения руками, может быть, барабанит ими по столу.

77. Хохлова разговаривает с секретарем профсоюза Петровским.

78. Секретарь редакции, раскрыв телефонную книжку и держа палец на нужном номере, берет телефонную трубку, говорит.

79. Кабинет Петровского. Хохлова, принимая трубку от секретаря профсоюза, вручает ему подсвечник.

80. Тот завинчивает подсвечник.

81. Хохлова кладет трубку, получает от Петровского статью и уходит.

82. Забытый шарф Хохловой на столе.

83. Секретарь профсоюза ставит подсвечник на шарф. (*Диафрагма.*)

84. (*Из диафрагмы.*) Хохлова в передней редакции. Раздеваясь в передней, она инстинктивно протягивает руку, желая размотать шарф. Она забыла, где его оставила, ищет его глазами на вешалке, шарит в карманах пальто.

Хохлова проходит к секретарю, тот спрашивает.

85. *Н[адпись:]* ГДЕ СТАТЬЯ?
86. Хохлова вынимает из портфеля статью, передает ее секретарю.
87. Секретарь делает удивленное лицо.
88. Статья, ставшая неудобочитаемой: к ней пристал кусок сала и расплылся, съев текст.
89. Лицо Хохловой.
90. Секретарь редакции стряхивает кусок сала.
91. Сало падает на пол.
92. Секретарь кричит на Хохлову.
93—94. Сотрудники поворачивают головы.
95. Хохлова берет статью, рассматривает.
96. Кто-то ногой подбрасывает сало к урне.
97—98. Подмигивающие сотрудники, кто-то пожал плечами.
99. Хохлова смотрит статью на свет, пускает в дело платок.
100. Машинистка довольна, презрительно морщит лоб и демонстративно с удовольствием стучит папиросой о портсигар.
101. Хохлова, неудачно вытерев статью, отдает секретарю платок, а статьей вытирает себе лоб.
102. Секретарь в полной прострации опускается на стул.
103. Сотрудники отворачиваются от Хохловой.
104. Быстро входит наборщик, говорит.
105. *Н[адпись:]* МАШИНА СТОИТ, ДАЙТЕ МАТЕРИАЛ.
106. Секретарь смотрит в корзинку с бумагами на столе, безнадежно отправляет ее содержимое в корзину под столом.
107. Смотрит на ожидающего наборщика, ищет руками по столу.
108. Находит платок Хохловой.
109. Вытирает платком пятно на одежде наборщика, затем вставляет этот платок в его карман, как носят в пиджаках, поправляет его, берет ножницы, сам садится, оперев голову на руки с ножницами и отвернувшись.
110. Хохлова медленно уходит.
111. Отвернувшиеся сотрудники...
112. ...поворачивают на нее головы.
113. Она проходит, оставив за собой открытую дверь, в которую вошел репортер, недоуменно остановился в комнате, быстро понял, в чем дело.
114. Усмехнулся, сделал обычный для себя жест — ощупывание блокнота в карманах и перекладывание самопишущей ручки из одного кармана в другой.
115. Секретарь редакции закуривает, чиркает по коробке уже зажженной спичкой, которая тухнет, он не закурил, рассердился и пишет на клочке бумаги.
116. «Уволить Хохлову за распущенность».

117. Наборная, один наборщик не работает.

118. В ожидании статьи пьет стерилизованное молоко из бутылки.

119. Репортер хватает статью, бежит в стереотипное отделение.

120. Хохлова бежит по улице.

121—125. Репортер в стереотипной, на горячей печи, где плавится металл, при помощи промокательной бумаги приводит в порядок рукопись. Рабочие добродушно ему помогают.

126. Хохлова врывается к секретарю профсоюза, запыхавшаяся садится на стул.

127. Петровский, думая, что она пришла за шарфом, улыбаясь, протягивает его ей.

128. Она берет, оставаясь беспомощной.

129. Взгляд Петровского на Хохлову, он берет лист бумаги, пишет.

130. Рука Петровского пишет на бланке: «Петровский — 3-93-37».

131. Хохлова на стуле, Петровский ей протягивает записку, она берет, оставаясь беспомощной.

132. Слабо говорит.

133. *Н[адпись:]* ДАЙТЕ... КОПИЮ... СТАТЬИ... ***(Надпись сделана из неровных, пошатнувшихся букв.)***

134. Секретарь дает ей статью и стакан воды.

135. Она горячо благодарит его, гладит рукой по плечу, уходит.

136. Репортер принес секретарю редакции восстановленную статью. Тот звонит. Приходит курьер. Секретарь дает статью и отсылает его.

137. Подходит Хохлова, передает копию испорченной статьи.

138. Секретарь комкает копию, бросая ее на стол.

139. Хохлова, не понимая, смотрит на секретаря, потом на репортера.

140. Репортер, довольный, качается на стуле или, прислонившись к столу, делает свой обычный жест.

141. Работают все машины, а наборщик, который раньше пил молоко...

142. ...переворачивает вторую страницу.

143. Хохлова берет скомканную бумагу...

144. ...сосредоточенно запихивает ее в переполненную корзинку. Рукопись поглощается бумажной пеной.

Конец второй части

Часть третья

1. *Надпись:* ОБЩЕЖИТИЕ ЖУРНАЛИСТОВ.

2. Коридор, двери по обеим сторонам коридора, в конце дверь в уборную. Проходит человек, зажигает в уборной свет, стекло загорается.

3. Кухня. Кто вешает белье на протянутую веревку, ходят, берут вещи, женщины у примусов.

4. Хохлова у примуса.

5. Коридор. Человек выходит из уборной, не потушив света. В коридор входит секретарь с газетой в руках, видит свет, нетерпеливо уходит обратно, по пути засовывая кусок газеты в карман.

6. Хохлова снимает чайник с примуса.

7. Уходит, оставляя примус горящим.

8. В коридоре — уже два человека, мнутся на месте. Проходит Хохлова (прямо к уборной), приоткрывает дверь, не заходя, тушит свет и проходит в боковую комнату. Люди, находящиеся в коридоре, бросаются к уборной, один входит, остальные становятся в ожидании за приоткрытыми дверями своих комнат.

9. Кухня, горящий примус Хохловой.

10. Хозяйки работают...

11. ...потом обращают внимание на примус.

12. Горящий примус.

13—14. Панорама хозяйкиных лиц.

15. Одиноко горящий примус.

16. Хозяйки отодвигают вещи — бензин и прочее от примуса Хохловой.

17—19. Мрачные взгляды.

20. Снова приступают к хозяйской работе.

21. Дверь комнаты Хохловой. Матовое стекло, на котором видны танцующие силуэты.

22. Вешалка около двери, ряд мужских пальто.

23. Калоши на полу. (*Наплыв.*)

24—28. (*Из наплыва.*) Комната Хохловой, в которой несколько человек, в том числе и репортер.

29. Репортер готовит салат.

30. Один мужчина рассматривает убранство комнаты.

31. Ширма, за которой сидит Хохлова с двумя мужчинами, невидимые для публики, но на стене их тени, разговаривающие между собой.

32. Репортер взглядывает на тени.

33. Хохлова и мужчина.

34. Ухаживания заходят несколько [дальше, чем принято].

35. Хохлова отстраняет мужчину. Говорит.

36. *Надпись:* ВЫ НЕ СИЛЬНАЯ ЛИЧНОСТЬ, НЕ ЧЕЛОВЕК, А ТЕНЬ ЧЕЛОВЕКА.

37. Тени разговаривают.

38. Ухмыляясь, репортер зовет.

39. Одна мужская тень отделяется, и ее собственник входит в ком-

нату. Репортер дает ему хозяйственное поручение — вынести ведро с грязной водой, тот выходит.

40. Две тени, за ширму уходит второй гость, превращаясь в третью тень.

41. Первый гость выливает ведро в уборной, оставляя ведро у двери.

42. Репортер следит за тенями.

43. Одна из теней целует хохловскую руку или пытается обнять, и она отбрыкивается руками.

44. Новая просьба репортера.

45. Из-за ширмы выходит Хохлова, он ей дает кастрюлю с сосисками.

46. Она проходит с ними на кухню.

47. Три тени на стене курят.

48. На кухню к Хохловой, стоящей у примуса, прибегает взбешенная хозяйка и шлепает оставленное у уборной ведро.

49. Гордый взгляд Хохловой.

50. Она поднимает ведро и нежно ставит его на стол рядом с примусом.

51. Желая усесться поудобней, передвигают мебель...

52. ...сотрясая стены.

53. В соседней комнате трясется полка с посудой.

54. Возмущенные хозяева.

55. У Хохловой усаживание продолжается. Удар в противоположную стену.

56. Во второй соседней комнате падают с полок книги. Трясутся картины.

57. Взбешенная хозяйка выбегает в коридор с полотенцем в руках.

58. Репортер выходит с блюдом, оставляя дверь полуоткрытой.

59. Две женщины в коридоре возмущенно переговариваются.

60. Муж второй женщины прокрадывается с невинным видом к полуоткрытой двери Хохловой и заглядывает со скрываемым любопытством.

61. Возмущенные женщины пересчитывают...

62. ...мужские пальто на вешалке Хохловой.

63. Отправляясь в комнату, жена наталкивается на подсматривающего мужа.

64. Репортер идет из кухни, неся блюдо с сосисками.

65. Жена смазывает мужа полотенцем по физиономии.

66. Сшибает неловким движением телефонную книжку, висящую на гвозде у телефона.

67. Репортер смотрит.

68. Жена вталкивает мужа к себе в комнату. Репортер поднимает

книжку и вешает ее на место, ухмыляясь, провожает взглядом супружескую пару. Входит в комнату Хохловой.

69. У Хохловой сидят за столом. Она наливает в разнообразную посуду водку.

70. Двое отказываются. Третий ставит. Репортер пьет.

71. Хохлова выпила, мрачнеет, говорит.

72. *Н*[*адпись:*] КИСЛЯИ! ПОЗОВУ-КА Я НАСТОЯЩЕГО ЧЕЛОВЕКА.

73. Репортер на нее покосился, ощупывая свои карманы, и сделал привычное движение.

74. Она начинает рыться в портфеле и по карманам.

75. Репортер, скосившись, смотрит на Хохлову, держа в руках записную книжку.

76. Хохлова садится мрачная.

77. Репортер уходит в коридор.

78. В коридоре репортер у телефона. Звонит. Открывает дверь и вызывает Хохлову.

79. Хохлова у телефона.

80. Репортер возвращается к столу. Наливает в свой стакан и пьет.

81. Хохлова берет трубку и улыбается.

82. Петровский без пиджака и в чулках берет трубку телефона.

83. Жена раздевается. Кладет свои вещи на стул, на котором висит пиджак мужа. Ставит свои туфли рядом с его ботинками.

84. Хохлова кончила говорить, кладет трубку.

85. Петровский кладет трубку и начинает одеваться.

86. Изумленное лицо жены.

87. Петровский, не глядя на нее, говорит.

88. *Н*[*адпись:*] ВЫЗВАЛИ НА ЗАСЕДАНИЕ.

89. Жена уходит за ширму.

90. Петровский проходит к двери, спотыкаясь о чемодан.

91. Из-за ширмы летят вещи раздевающейся жены.

92. Петровский рассматривает внутренность чемодана, как бы желая проверить, уложен ли он. Уходит.

93. Жена, приподымаясь с кровати, тушит электричество.

94. *Н*[*адпись:*] ЧЕРЕЗ ЧАС.

95. Все и Петровский у Хохловой. Следы разрушения за столом.

96. На одном из углов стола репортер строит карточный домик.

97. Петровский и Хохлова чокаются и пьют.

98. Репортер берет у Хохловой стакан, не дает отпить и сам допивает.

99. Петровский недоволен, ревнует.

100. Репортер, похлопав себя по карманам, перекладывает ватерман в другой карман, прощается и уходит.

101. Репортер проходит по коридору.

102. Гости около вешалки одеваются.

103. Петровский один в комнате. Смотрит на часы, передергивается.

104. Подходит к столу, наливая рюмку водки, смотрит на карточный домик.

105. Карточный домик.

106. Петровский выпивает рюмку водки и разрушает карточный домик.

107. По коридору топают ноги уходящих гостей.

108. Спящие соседи недовольны, реагируют на шум шагов в коридоре.

109. Возвращающиеся ноги Хохловой.

110. Рычащая в полуоткрытую дверь соседка.

111. Хохлова с Петровским в комнате разговаривают.

112. Входная дверь в квартиру. Мужественная фигура в шинели со спины.

113. Дощечка с надписью: «Хохловой звонить 7 раз».

114. Мужественная рука звонит семь раз.

115. Хохлова встает на звонок. Петровский после того, когда она вышла, делает приготовления к уходу.

116. Хохлова с мужественной фигурой входит в дверь своей комнаты.

117. Через некоторое время из двери ее руки вешают мужское пальто и шапку рядом с вещами Петровского.

118. Дверь снова закрывается, затем оттуда выходит Хохлова с Петровским.

119. Она помогает ему надеть пальто.

120. Когда она держит пальто и его руки наполовину в рукавах, он поворачивает голову и целует Хохлову не очень ловко. Она от неожиданности мотнула головой и убежала в комнату. Секретарь профсоюза остался с полунатянутым на себя пальто.

121. Втряхивается в пальто и идет.

122. Репортер — у окна своей комнаты, смотрит, прижавшись к стеклу.

123. Предутренняя улица. Падает снег.

124. Фонарщик тушит газовые фонари длинным шестом.

125. *Надпись:* УТРО.

126. Мужское пальто на вешалке Хохловой.

127. Хозяйки проходят на кухню, осматривают пальто.

128. Одна из них пощупала пальто. Обе, пошептавшись, расходятся: одна на кухню, вторая в конец коридора.

129. Кухня.

130—133. Симфония примусов и кухонной посуды.

134. Примус Хохловой коптит, приходит Хохлова и ставит на него чайник и уходит.

135—138. Хозяйки переставляют хохловский примус с места на место.

139—140. Каждая хозяйка, которая приходит брать предмет, находящийся около примуса, злобно его ругает.

141—142. Входящую Хохлову обливают презрением.

143. Хохлова, стоя спиной, обливает себя кипятком, потом начинает себя вытирать, ясно, что ей очень больно.

144. Хохлова поворачивается, неожиданно открывая довольное, улыбающееся лицо.

145. Одна из соседок подкрадывается к двери Хохловой — подсмотреть, кто у нее ночевал.

146. В замочную скважину видно: мужественные руки чистят сапоги.

147. Подсматривающая следит, не отрываясь.

148. Когда Хохлова двигается в кухне...

149. ...хозяйки следят за нею — как бы она не начала пользоваться их предметами при приготовлении своего завтрака: передвижение сковородок и т. д.

150. Хохлова уходит.

151. Подсматривающая возвращается с радостной вестью на кухню.

152. Все собираются вокруг нее в кружок.

153. Кто-то из них, заинтересованный, не заворачивает водопроводного крана.

154—155. Хозяйки судачат.

156. *Надпись:* РАЗВРАТНИЦА!

157. Вода бурно льется из крана.

158. Злобная брюхатая хозяйка шипит.

159. *Надпись:* У НАС ЕСТЬ ДЕТИ!

160. Вода льется, заполняя раковину.

161. Другая хозяйка злобствует, крича.

162. *Надпись:* ШЛЮХА!

163. Вода переполнила раковину, полилась.

164. К раковине подбегают, закрывают кран.

165. Одна из них подтирает пол и говорит всем, потрясая тряпкой.

166. *Надпись:* ВЫСЕЛИТЬ!

167. Из комнаты Хохловой выходит здоровенная женщина в гимнастерке и сапогах.

168. Хохлова прощается с ней, говорит.

169. *Надпись:* КЛАНЯЙСЯ ДЕРЕВНЕ!

170. Мужественная женщина целует Хохлову и уходит. (*Диафрагма.*)

Конец третьей части

Часть четвертая

1. *Надпись:* НА СЛЕДУЮЩИЙ ДЕНЬ.

2—5. Ночной город, свет, движение, рекламы.

6. Секретарь профсоюза идет по улице.

7. Ярко освещенная витрина галантерейного магазина. Петровский подходит к витрине.

8. Деталь витрины — клетчатый шарф, как у Хохловой.

9. Лицо Петровского.

10. Петровский отходит от витрины, останавливается, возвращается обратно. задумывается и входит в магазин.

11. Световая реклама кинотеатра (в виде покачивающейся человеческой фигуры или указующей стрелы).

12. Витрина магазина. Приказчик залезает из магазина в нее и снимает выставленный клетчатый шарф (очевидно, в магазине его не оказалось). Через стекло видно Петровского.

13. Световая реклама качается, под ней вспыхивает реклама кинокартины: «Глаза любви», кинодрама в 5 частях».

14. Петровский со свертком выходит из магазина.

15. Квартира секретаря профсоюза. Жена Петровского строит карточный домик ребенку, который полузасыпает, одетый, в кресле.

16. Петровский идет вверх по лестнице своего дома, проходит, не замечая своей двери с медной дощечкой.

17. Быстро мелькает дощечка: «Секретарь профсоюза совработников Петровский».

18. Петровский подходит к двери выше лестницей.

19. Начинает совать в отверстие ключ от своей квартиры — не подходит.

20. Непонимающее лицо. Взгляд Петровского на дверь.

21. Медная дощечка на двери: «Доктор Б. Ройзман, гинеколог».

22. Петровский делает досадливое движение рукой. Кладет ключ в карман.

23. Спускается по лестнице к своей двери.

24. Дощечка: «Петровский».

25. Петровский звонит, забыв о ключе, ему открывает дверь жена.

26. Спрашивает мужа.

27. *Надпись:* А КЛЮЧ?

28. Петровский, спохватившись, быстро засовывает руку в карман. Засмеялся.

29. В комнате. Входят смеющиеся Петровский и жена.

30. Два лица, оба смеются. Неожиданно Петровский делает досадливый жест рукой и хмурится.

31. Жена обратила внимание на несоответствие движения Петровского с их разговором — недоумевающее движение ее губ.

32. Карточный домик на столе.

33. Спящий ребенок, мать к нему подходит.

34. Петровский у стола вынимает из портфеля шарф и на мгновение задерживается, как будто его хочет спрятать в портфель.

35. Жена оборачивается и видит шарф.

36. Петровский подносит жене шарф.

37. Неловким движением разрушает карточный домик.

38. Карты падают на лицо ребенка, тот просыпается.

39. Досада жены, она успокаивает ребенка.

40. Петровский повторяет досадливый жест рукой. Вынимает часы. Смотрит. Поворачивается к жене, говорит.

41. *Надпись:* ПОРА НА ВОКЗАЛ.

42. Жена подходит к чемодану и захлопывает его.

43. В редакции. Наступает конец рабочего дня. Горит свет. В окнах отражение огней улицы.

44. Хохлова стоит у окна.

45. Качающаяся фигура [у] кинотеатра, вспыхивающая реклама: «Глаза любви».

46. Репортер сегодня дежурит, он складывает гранки, готовясь к верстке.

47. Петровский с женой и ребенком на площадке отходящего поезда, прощаются.

48. Хохлова и сотрудники перебрасываются бумажками.

49—51. Летающие бумажки и движения играющих.

52. Бумажка, брошенная одним из мужчин, попадает в секретаря редакции. Он сердится.

53. *Надпись:* ЧТО ЗА ЗАНЯТИЕ, ХОХЛОВА!

54. Хохлова сконфужена, растерянно разворачивает приготовленную бумажку, сконфуженно глядя на секретаря редакции.

55. Когда секретарь отворачивается, она быстро меняет выражение своего лица на улыбку, комкает бумажку и бросает ее в репортера.

56. Репортер ловит бумажку и моментальными манипуляциями рук делает фокус, превращая комок в бумажную хризантему, которую он вставляет в петлицу.

57. Петровский возвратился домой.

58. Шкаф с книгами. Он подходит к нему. Рядом со шкафом на стене фотография жены.

59. Петровский смотрит на фотографию.

60. Потом начинает искать книги.

61. Несколько книг от его неловкого движения падают за шкаф.

62. Он отодвигает шкаф в сторону, чтобы достать упавшие книги.

63. Шкаф закрывает портрет жены.

64. Петровский берет нужную книгу, не обращая внимания на закрытый шкафом портрет жены.

65. Петровский вынимает из стола бумаги, папки, книги — ему не работается.

66. В редакции звонок телефона.

67. Репортер берет трубку. В правой руке ножницы.

68. Звонит секретарь профсоюза.

69. Репортер отвечает, ухмыляясь (ироническое движение губ), и в то же время быстро стрижет ножницами висящие на стене гранки.

70. Передает трубку Хохловой.

71—72. Краткий разговор Хохловой с Петровским.

73. Хохлова уходит.

74. Репортер посмотрел ей вслед.

75. Один из сотрудников подмигивает репортеру.

76. Репортер недовольно отвернулся и усиленно стал работать.

77. Другой сотрудник встал в театральную позу и запел.

78. *Надпись:* КУДА, КУДА, КУДА ВЫ УДАЛИЛИСЬ?

79. Репортер поднимает лицо и говорит.

80. *Надпись:* НЕ МЕШАЙТЕ ЗАНИМАТЬСЯ!

81. Репортер судорожно ставит на гранках цифры.

82. Хохлова вошла в комнату секретаря профсоюза. Тот хочет встретить ее бурно.

83. Она охлаждает его тем, что протягивает руки не для объятий, а для того, чтобы вынуть портсигар из его бокового кармана. Вынимает две папиросы, одну берет себе в рот, а другой затыкает ему рот.

84. В редакции. Секретарь редакции разбирает бумаги.

85. Записка: «Хохловой. Беседа о выпечке хлеба».

86. Взволнованное лицо секретаря. Обращается к репортеру.

87. *Надпись:* БЕСЕДА ХОХЛОВОЙ.

88. Репортер вскакивает, делает движение к телефону, потом соображает, говорит.

89. *Надпись:* ЗАБЫЛ, У МЕНЯ В ПАЛЬТО.

90. Выбегает в переднюю.

91. Хохлова у Петровского. Вспомнила, что забыла сдать беседу, спешно уходит.

92. Репортер дописывает беседу стоя, прижавшись к вешалке в передней.

93. Конец листка. Репортер отчеркивает текст и ставит пометку: «Хохлова».

94. Хохлова бежит по улице, увертываясь от экипажей.

95. Репортер сдает беседу секретарю. Вбегает Хохлова, на ходу вынимая из портфеля беседу.

96. Репортер хочет ее остановить, но не успевает.

97. Секретарь редакции недоуменно разводит руками. Говорит.

98. *Надпись:* СДАНО! СДАНО! СДАНО!

99. Хохлова не понимает, смотрит на записку и на окружающих. Презрительные улыбки сотрудников.

100. Хохлова, удрученная, проходит в угол комнаты.

101. Репортер огорчен. Он неловко делает свое обычное движение, ощупывает карманы, перекладывает самопишущую ручку из кармана в карман.

102. Секретарь пишет на листке.

103. Текст записки: «Уволить Хохлову». Рука подчеркивает.

104. Редакционная комната. Все неловко расходятся после инцидента. оставляя одну Хохлову.

105. *Надпись:* ГОРЯЧЕЕ ВРЕМЯ.

106. Репортер, метранпаж, помощник метранпажа верстают газету.

107—109. Типичные детали работы.

110. Репортер измеряет гранки строчечным измерителем.

111. Хохлова заходит в наборную.

112. Репортер работает, нагнувшись над столом. Работая, он посмотрел на подошедшую печальную Хохлову. Та улыбнулась, снова печальна.

113. Лицо репортера, ему хочется сделать ей что-нибудь приятное.

114. Слегка иронизируя (жестами), он дарит ей бумажную хризантему из своей петлицы. Она берет, поворачивается спиной, кладет цветок на край стола, отходит к столу с гранками.

115. Хохлова берет гранку, читает.

116. Гранка, заглавие: «Гвозди в хлебе...»

117. Хохлова бережно кладет гранку обратно и разглаживает ее рукой.

118. Хохлова подходит к набору на столе, трогает марзаин и другие материалы.

119. Метранпаж измеряет набор веревочкой, Хохлова его толкнула, метранпаж недовольно на нее покосился.

120. Хохлова растерялась, делает неосторожное движение марзаином и рассыпает набор.

121. У метранпажа от злости рвется веревочка.

122. Рассыпанный набор.

123. Взгляд репортера.

124. Лицо Хохловой, грустное, неожиданно перебивается печальной улыбкой.

125. Репортер подходит к Хохловой, ласково ее выпроваживает из наборной, возвращается к столу, достает из портфеля закуску, [бутылку] с надписью карандашом «Лимонад» и стакан. Зовет метранпажа.

126. Метранпаж, ликвидирующий беду, сделанную Хохловой, оборачивается хмурый, поняв, в чем дело, заулыбался, беря кусок чистой бумаги, вытирает ею руки и подходит к репортеру.

127. Хохлова одиноко проходит по коридору, соединяющему типографию с редакцией (*снята только ее одиноко маячащая спина*). Она идет и трогает стенки.

128. Репортер наливает и подает стаканчик водки метранпажу. Метранпаж выпивает и закусывает, беря закуску не голой рукой, а бумажкой. Репортер пьет из того же стаканчика и закусывает.

129. Повеселевший метранпаж, дожевывая, берет стаканчик, идет к крану. Репортер берет какие-то гранки и идет к верстальному столу.

130. Метранпаж у крана полощет стаканчик и наливает в него воду и идет к верстальному столу.

131. Репортер у верстального стола. Подошел метранпаж, берет бумажный цветок, ставит в стакан, подвигает к репортеру. Оба довольны. Репортер, улыбаясь, предлагает ему папиросу. Оба закуривают и принимаются за работу.

132. Хохлова в дверях ред[акционной] комнаты. Долго смотрит.

133. Общий план ред[акционной] комнаты, еще не убранной после горячего дня работы. Свет притушен.

134. Хохлова, не двигаясь, напряженно смотрит, начинает качать головой вверх и вниз, проводит рукой по косяку двери.

135. *Надпись:* О ПОЛЕ, ПОЛЕ, КТО ТЕБЯ УСЕЯЛ...

136. Бумаги в корзине переваливаются через край. Бумагой усеян весь пол.

137. На столе опрокинута бутылочка с гуммиарабиком.

138. Машинки криво стоят на столиках. На них и возле них блестит копировальная бумага.

139. Окурки и пепел.

140. (*Общий план.*) Хохлова медленно двигается по комнате.

141. *Надпись:* ОНА ЛЮБИТ...

142. Криво стоящая машинка. Хохлова ставит ее ровно. Сдувает пыль. Лежащий на машинке листок копировальной бумаги слетает.

143. Хохлова нагибается, подбирает и встряхивает листок.

144. На подоконнике и возле на полу разбросаны листы белой писчей бумаги. Хохлова подбирает бумагу, бережно укладывает.

145. Ножницы на столе. Хохлова берет их и рассматривает. Ножницы выскальзывают из ее рук...

146. ...впиваются в записку, лежащую на столе.

147. Хохлова выдергивает ножницы, берет записку, читает.

148. Записка в ее руках: «Уволить Хохлову».

149. Лицо Хохловой. Губы шепчут.

150. *Надпись:* ПОЧЕМУ?

151. Улыбка. Печальные глаза.

152. Хохлова ходит среди бумажек на полу, как среди упавшей листвы.

153. Из наборной, где работает репортер, выносят сверстанную полосу набора.

154. Полоса набора вносится в стереотипную.

155. Стереотиперы работают над ней.

156. Хохлова у стола. Рассеянно трогает предметы, слегка пачкает руку о клей, вытирает руку о промокательную бумагу на столе, наталкивается на строчечный измеритель.

157. *Надпись:* СТРОЧЕЧНЫЙ ИЗМЕРИТЕЛЬ.

158. Строчечный измеритель в руках Хохловой. На нем надписи: «Корпус, петит, нонпарель, цицеро».

159. Хохлова встает.

160—162. Не найдя в окружающих предметах объяснения причин своей невработанности в хаотическую гармонию редакционного труда, начинает искать причины в себе. Измеряет строчечным измерителем вырез своего платья, длину своей ступни.

163—166. Работает ротационка. Скользящая между валиками полоса белой бумаги, вертящийся бумажный рулон, часть машины, четко выкладывающая готовую газету.

167. Лицо Хохловой.

168. (*Общий план.*) Хохлова стоит. На нее по полу надвигается волна бумаги.

169. Щетка, подгоняющая бумагу.

170. (*Общий план.*) Уборщица (*спиной к аппарату*) метет бумагу по направлению к Хохловой. (*Диафрагма.*)

Конец четвертой части

Часть пятая

1. *Надпись:* СУББОТА.

2. Коридор общежития журналистов. Приходит репортер, утомленный, с большим портфелем под мышкой.

3. Все двери освещены, комната Хохловой темна.

4. Репортер смотрит на дверь.

5. Неосвещенный четырехугольник матового стекла в хохловской двери.

6. Репортер переводит глаза на вешалку.

7. Пустая вешалка.

8. Сгорбившись, репортер отправляется в свою комнату.

9. Комната репортера. Он входит, сбрасывает портфель, пальто, шляпу. Подходит к приготовленной постели, откидывает одеяло. Берет полотенце, мыло и выходит. (*Диафрагма.*)

10. *Надпись:* ЗАБЫТЫЙ ХОХЛОВОЙ.

11. У двери, внутри хохловской комнаты, мяучит котенок.

12. Котенок прыгает.

13. Падает предмет.

14—15. Соседи просыпаются.

16. Котенок мяукает и царапается.

17. Соседи стучат в стену.

18. Царапающийся котенок.

19. Репортер просыпается.

20. Коридор. Открываются двери, выходят полуодетые соседи. Затем выходит репортер в халате.

21. Совещание у двери Хохловой, соседи раздраженно переговариваются, репортер достает с перекладины вешалки ключ.

22. Ключ...

23. ...открывает дверь Хохловой.

24. Котенок вышмыгивает из комнаты Хохловой.

25. За закрытой дверью хохловской комнаты, в которую вошел репортер, зажигается свет, недовольные соседи расходятся.

26. Репортер стоит в комнате Хохловой.

27. Комната: разбросанные вещи, немытая посуда и т. д.

28. Лицо репортера, он качает головой и говорит.

29. *Надпись:* О ПОЛЕ, ПОЛЕ, КТО ТЕБЯ УСЕЯЛ...

30—32. Разбросанные вещи.

33. Репортер убирает комнату.

34. Револьвер у зеркала.

35. Он его берет, рассматривает.

36. Глядя в зеркало, приставляет его ко лбу, как бы стреляясь, смеется.

37—39. Продолжает убирать комнату, из-за усталости засыпает возле грязной посуды.

40. *Надпись:* УТРО.

41. Симфония примусов на кухне.

42. Разговаривающие хозяйки.

43. Одна из хозяек, моющая посуду, говорит.

44. *Надпись:* ВЫБРОСИТЬ ЕЕ ВМЕСТЕ С КОТЕНКОМ!

45. Котенок на окне умывается лапками, рука репортера ставит перед ним блюдечко молока. Котенок лакает.

46. Из комнаты Хохловой выходит репортер с грязной посудой в руках и полотенцем на плече.

47. Приходит на кухню, ставит посуду Хохловой рядом с посудой моющей хозяйки.

48. Под краном холодной воды [репортер] моет посуду, употребляя вместо мочалки бумагу, принесенную им в большом количестве.

49. Женщина, моющая посуду (та самая, которая шлепнула мужа полотенцем в третьей части), поворачивается к репортеру и делает ехидное замечание.

50. *Надпись:* МОЖНО ПОДУМАТЬ, ЧТО ЭТО ВАША ЖЕНА!

51. Шипящая головка примуса.

52. Репортер шлепает себя полотенцем по лицу и хватается за щеку, напоминая милой женщине о правильных отношениях мужа и жены.

53. У обиженной женщины дрожат руки и выскальзывает стакан.

54. Репортер хватает его на лету и в сохранности передает его женщине, говоря.

55. *Надпись:* ОБРАЗЦОВОЙ ЖЕНЕ!

56. Женщина содрогнулась.

57. Одна из стерв подходит к репортеру и, манипулируя вилкой около его носа, говорит.

58. *Надпись:* ТОЖЕ МУЖЧИНА!

59. Репортер насаживает на вилку скомканную мокрую бумажку, упирает руки в бок, потом забирает посуду.

60. Выходя в дверь, оборачивается и заявляет.

61. *Надпись:* ПОЧЕМУ НЕ ТОВАРИЩ?

62. Уходит.

63. Комната Хохловой. Хохлова приходит к себе в комнату, берет из шкафа новое платье, ее взгляд падает на чистую посуду.

64. Она недоуменно ее рассматривает, начинает озираться по сторонам.

65—66. Детали нарочито убранной комнаты.

67. Хохлова догадывается, чья это забота, и выходит.

68. Репортер у себя в комнате. Чистит шляпу, грустит.

69. Хохлова стучит в дверь.

70. Услышав стук в дверь, он старается принять свое обычное саркастическое выражение и, с утрированной веселостью чистя шляпу, говорит: «Войдите!»

71. Она входит, ерошит ему волосы, заглядывает ему в лицо с одной и с другой стороны.

72. Ее руки берут его лицо и поворачивают.

73. Он делается серьезным, закрывает глаза на мгновение. Потом встряхивается и вырывается.

74. Демонстративно, с показной веселостью чистит шляпу.

75. Ее лицо с поднятыми бровями. Она спрашивает.

76. *Надпись:* ЧТО С ТОБОЙ? НЕ ВЛЮБЛЕН ЛИ ТЫ?

77. Он отвечает.

78. *Надпись:* ДА, ВЛЮБЛЕН...

79. Она всплескивает руками, вопрос.

80. *Надпись:* ВОТ ЭТО ИНТЕРЕСНО... В КОГО?

81. Он продолжает чистить шляпу и после паузы отвечает.

82. *Надпись:* В ОДНУ ДУРУ!

83—85. Она подходит к нему. Гладит его голову. Он ее отстраняет. Она садится. Он медленно чистит шляпу.

86. Хохлова смотрит.

87. Медленно чистимая шляпа.

88. Хохлова смотрит.

89. Щетка почти не движется по шляпе.

90. Хохлова переводит со шляпы взгляд на него и медленно говорит.

91. *Надпись:* И Я НЕ МОГЛА БЫ ПОЛЮБИТЬ ТЕБЯ — ТЫ ШЛЯПА...

92. Он быстрым движением прячет шляпу за себя и останавливается на Хохловой неподвижным взглядом. Потом начинает щеткой чистить пиджак.

93. Она вынимает из кармана новую, завернутую в аптечную упаковку зубную щетку и дарит ему. Он вертит ее в руках.

94. Она закуривает папиросу, потом заявляет.

95. *Надпись:* ПОЙДЕМ К ПЕТРОВСКОМУ, ОН БУДЕТ РАД.

96. Репортер глядит на нее долго (*метров десять*), потом усмехается.

97. *Надпись:* ПОЙДЕМ РАДОВАТЬСЯ.

98. Она встает, репортер тоже. Хохлова идет вперед, не видя его движений.

99. Репортер кладет зубную щеточку рядом с сапожными щетками и мазью. (*Диафрагма.*)

100. (*Из диафрагмы.*) Комната секретаря профсоюза. Входят Хохлова и репортер. Она кивает Петровскому, стаскивая с репортера пальто.

101. Репортер, освободившись, за руку здоровается с Петровским. Хохлова вешает пальто репортера, берет чайник и уходит из комнаты.

102. Репортер у письменного стола. Профессиональным жестом берет бумаги, рассматривает, кладет обратно.

103. Петровский, косясь на репортера, настраивает радиоприемник.

104. Репортер среди бумаг находит колоду карт, тасует ее и начинает складывать обычный для себя карточный домик.

105. Хохлова возвращается в комнату и начинает ставить на стол предметы чайного обихода.

106. Садится. Зовет Петровского, тот подходит к столу.

107. Репортер у домика поворачивается, закуривает.

108. Тоже подходит к столу и садится.

109. Стол. Петровский по рассеянности подставляет репортеру вместо пепельницы сахарницу. Репортер встает.

110. Подходит к письменному столу. Берет с него пепельницу.

111. Ставит ее на чайный стол.

112. Хохлова вынимает из буфета кофточку жены Петровского вместо чайного полотенца. Видит свою ошибку, кладет ее обратно и вытягивает полотенце.

113. Петровский раздраженно подходит к буфету, запихивает торчащий рукав кофточки и захлопывает ящик.

114. Взгляд репортера на раздраженного Петровского, потом на Хохлову.

115. Хохлова ничего не замечает. Счастливая, перетирает посуду.

116. Репортер тушит только наполовину выкуренную папиросу, смотрит на часы, ударяет себя по лбу. Говорит.

117. *Надпись*: СОВСЕМ ЗАБЫЛ. У МЕНЯ ДЕЛО НА ВОКЗАЛЕ.

118. Хохлова недоумевает. Петровский быстро и радостно протягивает ему руку. Репортер усмехнулся и с преувеличенной дружественностью отвечает на рукопожатие. (*Диафрагма.*)

119—121. (*Из диафрагмы.*) Вокзал ночью.

122. Репортер у начальника станции. Начальник добродушно его принимает, но недоуменно спрашивает.

123. *Надпись:* МЫ НЕ СГОВОРИЛИСЬ НА ПОНЕДЕЛЬНИК?

124. Репортер смотрит на календарь на столе начальника станции.

125. Потом подходит к стене, смотрит на градусник, потом на часы и выпивает стакан воды. Смеется.

126. Перрон. Пришел поезд. Разгрузка пассажиров.

127. Репортер встречается в вестибюле вокзала...

128. ...с только что приехавшей женой Петровского [с ребенком].

129. С преувеличенной веселостью задерживает ее, как бы перегораживая дорогу к выходу. В это время проходит его знакомый, который на секунду его отвлекает. Жена Петровского пытается пойти. Репортер хватает ее за руки и задерживает.

130. Потом берет чемоданы и идет с ними.

131. Умышленно проходит против движения, не в правую выходную дверь, а в левую входную.

132. Петровская, упустившая репортера из виду, старается его поймать. Они путаются в движении.

133. Выбравшись наконец на подъезд, он, подойдя к извозчику, выбрав из такси и двух извозчиков самый тихий способ передвижения, внезапно повертывает в сторону.

134. Покупает папиросы.

135—138. Петровская с ребенком волнуется.

139. Репортер опять подходит к извозчику, но вспоминает, что забыл купить спички.

140. К большому неудовольствию Петровской покупает их.

141. Садятся на извозчика, репортер старается быть веселым.

142. Они в экипаже. Репортер беспрерывно болтает. Стараясь рассмешить Петровскую и ребенка, обращает внимание на ноги лошади.

143. Ноги лошади, бодро работающие.

144. Понукающий извозчик.

145. Наблюдающий репортер.

146. Ноги лошади работают еще быстрее.

147. Растерянный репортер, продолжая шутить...

148. ...вытягивает с сиденья извозчика кнут.

149. Извозчик протягивает руку за кнутом, оборачивается.

150. Репортер незаметно выбрасывает кнут.

151. Извозчик, проехав несколько шагов, останавливается, слезает, начинает искать потерянный кнут.

152. Репортер озирается по сторонам.

153. Петровская делает болезненный жест рукой.

154. Репортер увидел, посмотрел на улицу.

155. Вывеска: «Аптека».

156. Хитро поворачивается на Петровскую, говорит.

157. *Надпись:* У ВАС БОЛИТ ГОЛОВА?

158. Петровская кивает головой, он соскакивает, захватив с собой чемодан.

159. Вбегает в аптеку, молниеносно бросает деньги на прилавок, бежит к телефону, по дороге крича: «Пирамидон!».

160. У телефона. Звонит.

161. *Надпись:* ПРИЕХАЛА ЖЕНА!

162. Петровский у телефона без воротничка, Хохлова за ним на диване, Петровский говорит.

163. *Надпись:* ХОРОШО. СПАСИБО.

164. Извозчик с кнутом садится на козлы, затем прибегает репортер.

165. Проезд извозчика.

166. Экипаж. Оживленный разговор. Репортер дает ей пакетик с пирамидоном.

167. У Петровского. Он завязывает галстук. Она продолжает лежать на диване.

168. Туфли Хохловой возле дивана.

169. Что-то изумленно спрашивает.

170. Он говорит.

171. *Надпись:* ОДЕВАЙСЯ!

172. Она не встает, пожимает плечами. Он приносит ей какую-то часть ее туалета. Она держит ее в руках, не надевая, и удивленно говорит.

173. *Надпись:* Я ПОНИМАЮ, ЧТО БЕЗ НЕБОЛЬШОЙ ТРАГЕДИИ НЕ ОБОЙТИСЬ, НО ЗАЧЕМ УХОДИТЬ?

174. Он, стараясь смеяться, грубовато поднимает ее с дивана.

175. Она нехотя сходит.

176. Он натягивает на нее кофточку.

177. Приносит ей пальто и шляпу. Пока она надевает пальто, он надевает на нее шляпу.

178. Она, подавленная, отходит, не замечая отсутствия туфель. Потом возвращается, садится на диван, опустив голову, поправляет шляпу.

179. Надевает дрожащими руками туфлю с левой ноги на правую.

180. Он делает попытку привести комнату в порядок, она. не прощаясь, уходит (*спиной*). (*Диафрагма.*)

Конец пятой части

Шестая часть

1. Улица. Вечер. Хохлова идет домой.

2. Останавливается у остановки автобуса.

3. Подходит автобус. Кондуктор открывает дверь, протягивает руку, желая помочь Хохловой.

4. Хохлова делает движение, как бы влезая, но неожиданно пожимает руку кондуктора. Автобус уходит. Она остается стоять, задумавшись.

5—6. Вечерние улицы.

7. Хохлова идет.

8. Качающаяся реклама.

9. Хохлова на нее смотрит.

10. Вспыхивает название новой картины: «Рассказ о семи повешенных».

11. Спина Хохловой, она покачивается на ногах.

12. Хохлова идет дальше.

13—16. Болтающиеся под ветром вывески и другие висячие предметы, напоминающие Хохловой о повешении, все время попадают в поле ее зрения.

17. Монтер опустил электрический фонарь, меняет угли.

18. Хохлова подошла, смотрит.

19. Видит фонарь. Панорама вверх: одна проволока.

20. Она потрогала рукой проволоку. Улыбнулась печально и пошла дальше.

21. Фонарь, качаясь под ветром, поднимается.

22. Жена секретаря профсоюза в квартире, ставит чемодан.

23. Кладет связку лука.

24. Осматривает комнату.

25. Беспорядок, признаки чужого хозяйничанья.

26. Она удивлена, вопросительно смотрит на мужа.

27. Петровский, беря связку лука, говорит.

28. *Надпись:* БЫЛИ ТОВАРИЩИ...

29. Не знает, что делать со связкой лука, морщится — связка на него убийственно действует.

30. Он кладет лук в шкаф, подходит к столу, берет флакон одеколона, выливает на руки, потом надушенными влажными руками приглаживает волосы.

31. Жена укладывает ребенка спать.

32. Комната Хохловой. Репортер поит котенка молоком. Вваливается Хохлова в истерзанном виде, садится и остается неподвижной. Репортер смотрит исподволь на нее. Гладит котенка.

33. Башмаки Хохловой, надетые наоборот.

34. Взгляд репортера, он делает ироническое замечание.

35. *Надпись*: ПОД АХМАТОВУ РАБОТАЕШЬ, ХОХЛОВА:
«НА ПРАВУЮ РУКУ НАДЕЛА
ПЕРЧАТКУ С ЛЕВОЙ РУКИ...»

36. Хохлова смотрит на руки без перчаток.

37. Репортер продолжает смотреть на ее ноги.

38. Она поняла.

39. Квартира Петровского.

40. Ребенок спит.

41. Супруги пьют чай. Жена в клетчатом шарфе. Он читает какой-то доклад, рядом лежит портфель. Жена вытаскивает у него доклад, обидясь на его молчание. Секретарь раздражается, отмахивается.

42. Тогда жена раздраженно встает, подходит к шкафу, чтобы взять халат.

43. Открытый шкаф. Петровская берет халат, взглядывает вниз. Видит второй клетчатый шарф, забытый Хохловой. Она кладет опуска-

ющим движением рук халат на стул и на него садится, держа шарф в руках.

44. Ее взгляд на мужа.
45. Его взгляд на жену.
46. Шарф в ее руках.
47. Муж растерянно меняет местами стакан чая и доклад.
48. Жена бросает в мужа шарфом. Отходит к окну.
49. Муж нервно сует шарф в карман так, что его конец висит наружу. Возбужденно подходит к окну, хватает портфель, засовывает в него стакан с чаем вместо доклада и быстро идет к выходу.
50. Жена у окна (*спиной к зрителю*) покачивается от горя.
51. Качающаяся реклама кинотеатра.
52. Вспыхивает надпись: «По закону».
53. Хохлова — у себя в комнате, лежит на диване. Репортер ходит из угла в угол, поглядывая на Хохлову.
54. Лицо Хохловой, она его поворачивает, прячет в подушках.
55. Репортер подходит к ней. Берет ее голову, переворачивает.

56—57. Их взгляды.

58. Она говорит.
59. *Надпись:* ЖЕНА ПРИЕХАЛА.
60. Он опускает ее голову на диван.
61. Его лицо, фраза.
62. *Надпись:* ХОРОШО, СПАСИБО.
63. Она отворачивается, снова пряча голову в подушки.
64. Он отходит к окну, садится на подоконник. Качает ногой.
65. Она сжалась на диване, трет голову о подушку, потом кусает ее, резко переворачивается.
66. Ее лицо. Она говорит.
67. *Надпись:* Я ХОЧУ УМЕРЕТЬ!
68. Ее растерянная улыбка.
69. Он становится перед ней, смотрит по сторонам. Говорит.
70. *Надпись:* ЧЕПУХА... ТРИ СТРОЧКИ ПЕТИТА!
71. Подходит к столу, находит веревочку.
72. Обращается к Хохловой.
73. *Надпись:* А ВПРОЧЕМ...
74. Показывает ей веревочку, но натягивает ее между руками так, что она рвется.
75. Хохлова разозлилась, забарабанила ногами.
76. Репортер подходит к зеркалу, берет револьвер.
77. Подносит Хохловой.
78. Та усмехается.
79. Делает ногой движение, как будто отталкивает репортера.

80. Петровский, обсыпанный снегом, пробегает по коридору общежития.

81. Врывается в комнату Хохловой.

82. Репортер поворачивает голову.

83. Петровский идет к столу, одетый, садится, портфель кладет на стол.

84. Репортер очень долго на него смотрит.

85. Под Петровским образуется лужа от таящего снега.

86. Репортер смотрит.

87. Лужа растет.

88. Хохлова лежит, отвернувшись.

89. Наконец репортер говорит.

90. *Надпись:* СНИМИТЕ КАЛОШИ...

91. Тот снимает, не сходя с места.

92. Репортер берет калоши, уносит их из комнаты, возвращается с тряпкой, вытирает лужу.

93. Встрепанная Хохлова садится на диване.

94. Петровский резко обращается к ней.

95. Перебивая его, репортер снимает с него пальто, убирает портфель, из которого вываливается стакан, и одновременно видит в кармане пиджака шарф Хохловой, берет и его.

96. Петровский видит шарф и следит за движениями репортера.

97. Репортер вешает пальто, потом кладет шарф рядом с Хохловой.

98. Взгляд Петровского.

99. Хохлова, около нее — шарф.

100. Петровский грубо говорит.

101. *Надпись:* УДИВИТЕЛЬНАЯ У ТЕБЯ МАНЕРА ЗАБЫВАТЬ ВЕЩИ!

102. Репортер посмотрел на них и вышел из комнаты.

103. Репортер несколько раз проходит по коридору, потом останавливается у двери Хохловой.

104. На матовом стекле двери Хохловой отражение объясняющихся Хохловой и Петровского.

105. Репортер ходит по коридору, опять возвращается к двери Хохловой.

106. Объяснение теней продолжается более бурным темпом.

107. Репортер всматривается.

108. Тени отходят. Проходит тень Хохловой, внезапно на середине стекла показывается тень Петровского с револьвером в руке.

109. Репортер толкает дверь...

110. ...врывается в комнату, где стоит Петровский с наведенным на Хохлову револьвером.

111—121. Драка из-за револьвера между репортером и Петровским, во время которой они вышибают стекло в окне.

122. Револьвер в руках у репортера.

123. Взлохмаченная фигура Петровского.

124. В разбитое окно дует ветер и валится снег.

125. Хохлова сидит и, криво усмехаясь, закутывается в шарф.

126. Репортер подходит вплотную к Петровскому.

127. Взгляд Петровского.

128. Репортер с шутовской веселостью раскрывает револьвер. Оказывается, что это своеобразный несессер, из которого репортер вынимает пудру, пуховку и начинает белить себе лицо.

129. Петровский хватается за голову и...

130. ...собирает вещи, не находя их сразу.

131. Репортер с револьвером в руке следит за ним и указывает ему, где лежат вещи.

132. Петровский направляется к двери.

133. Репортер быстро подходит к столу, берет стакан, догоняет Петровского и подает ему. Говорит.

134. *Надпись:* УДИВИТЕЛЬНАЯ У ВАС МАНЕРА ЗАБЫВАТЬ ВЕЩИ!

135. Хохлова сидит неподвижно, смотрит. Опускает голову, поднимает: улыбка.

136. Репортер разрисовывает себе лицо.

137. Подходит к Хохловой, протягивает ей револьвер.

138. Гримасничая раскрашенным лицом, говорит.

139. *Надпись:* ЭТО ТЕБЕ НЕ ЗАЖИГАЛКА ИЗ «ТРЕХ МИЛЛИОНОВ».

140. Хохлова берет револьвер, покрывает его шляпой, вынимает платок.

141. Вытирает раскрашенное лицо репортера. (*Диафрагма.*)

142. (*Из диафрагмы.*) Петровский входит к себе домой, мрачный, обсыпанный снегом.

143. Вопросительный сердитый взгляд жены.

144. Петровский, стряхивая с себя снег, говорит.

145. *Надпись:* КАКАЯ ОТВРАТИТЕЛЬНАЯ ПОГОДА!

146. Жена Петровского поворачивается к нему спиной. (*Диафрагма.*)

147. (*Из диафрагмы.*) Окно, в него бьет снег.

148. Лица Хохловой и репортера, мокрые от снега.

149. Лицо Хохловой. Она говорит.

150. *Надпись:* КАКАЯ ХОРОШАЯ ПОГОДА!

151. Спины репортера и Хохловой, стоящих у окна. Ветер и снег в окно.

152. Хохлова тихонько протягивает руку, нащупывает руку репортера и пожимает ее. (*Диафрагма.*)

Конец

Столбовая дорога (Сорок сердец)

Часть первая

1. Поворачивается гигантский кран, но видно только часть сооружения и неизвестно, какой груз он поднимает.
2. Работает передаточный механизм.
3. Движется аппарат вслед за краном, и вдруг становится видно, что на кране подвешен пароход.
4. Большой пароход с грузом и пассажирами.
5. Поворачивается гигантский кран. Двигается пароход по воздуху...
6. ...над воротами шлюза.
7. Стоит у крана один человек и управляет работой.

ЭТО ЧЕЛОВЕК.

8. Стоит тот же человек у крана и поворачивает рычаг.
9. Опускается плавно огромный пароход в нижний пролет.

И ЭТО ТОЖЕ ЧЕЛОВЕК.

10. Нагибается над чем-то китайский кули.
11. Поднимает китаец груз...
12. ...опустился в изнеможении под тяжестью ноши.
13. Тот же китаец мотыжит землю на огороде.

У ЭТОГО ЧЕЛОВЕКА ЕСТЬ ПОМОЩНИК.

14. Стоит человек у гигантского крана.
15. Работающий механизм крана.
16. Трансмиссия.
17. Мощный двигатель.

И У ЭТОГО ТОЖЕ.

18. Идет крестьянин за сохой.
19. Тянет соху какая-то изморенная кляча.

А У ЭТИХ НЕТ.

20. Тащит китаец груз на себе...
21. ...мотыжит землю палкой с металлическим наконечником.
22. Косит русский крестьянин поле.

23. Струится пот по его лицу.
24. Молотит крестьянин цепами.

ТАКАЯ РАБОТА НАЗЫВАЕТСЯ КАТОРЖНОЙ.

28. Молотит цепами крестьянин.
29. Жнут бабы в поле.

БЕЗ ПОМОЩНИКА НЕЛЬЗЯ ЧЕЛОВЕКУ.

30. Идет крестьянин за сохой в поле. Напрягается лошадь.
31. Стала лошадь, качнулась.
32. Стегает крестьянин лошадь кнутом.
33. Рванулась лошадь, еще раз качнулась, не выдержала, упала.
34. Бьется на земле лошадь в предсмертных конвульсиях, издыхает.
35. Стоит над ней обескураженный крестьянин. Не знает, что делать. (*Затемнение.*)

ЛОШАДЬ СТАЛА ПЕРВЫМ ПОМОЩНИКОМ ЧЕЛОВЕКА.

60. Ходит лошадь, вертит конный привод.
61. Везет лошадь арбу на огромных колесах, какие бывают в Узбекистане. Арба, нагруженная хлопком. Ведет лошадь узбек.
62. Водочерпалка. Искусственное орошение на полях Египта или где-нибудь в Средней Азии, может быть, в Персии. Лошадь ходит вокруг водяного колеса.
63. Водяное колесо черпает воду посредством больших кожаных или деревянных черпаков.

ЗА НЕЙ ПРИШЛИ ДРУГИЕ ПОМОЩНИКИ.

64. Самая обыкновенная русская водяная мельница.
65. (*Наплыв.*) На крыльях мельницы бурлящая вода.
66. (*Панорама по горизонтальной оси.*) От воды аппарат переходит к первобытному подливному колесу примитивной водяной мельницы.
67. Другая водяная мельница, в которой вода действует уже силой тяжести.
69. Картина древнего города, может быть, в Италии, может быть, в Греции.
70. (*Наплыв на город.*) Возникают другие здания. Растут купола церквей и соборов.

РОС ТОРГОВЫЙ КАПИТАЛ.

77. Идут караваны груженых верблюдов.
78. Где-то в Англии английские купцы по плохим проселочным дорогам везут товары на лошадях.
79. Портовый средневековый город в Англии.
80. Сутолока в порту. На рейде много судов.
81. Какие-то люди нагружают большой корабль.

ЗАРОЖДАЛСЯ ПРОМЫШЛЕННЫЙ...

82. Внутренний вид ткацкой фабрики середины 18-го века.

83. Ряды ручных ткацких станков. Между ними ходит хозяин временами покрикивая на рабочих.

И ПОТРЕБОВАЛ ДЛЯ СЕБЯ НОВУЮ ЛОШАДЬ.

84. Эдинбург или какой-нибудь другой город в эпоху зарождения промышленного капитализма.

85. Конская ярмарка.

86. Богато одетый англичанин ходит среди барышников, осматривая лошадей.

87. Остановился около одной лошади, долго ее осматривает.

88. Барышник убеждает его в чем-то.

89. Не нравится лошадь богатому человеку. Махнул рукой, отходит.

90. Идет этот же человек по улицам города.

91. Бедное жилище того времени. В комнате какой-то человек, склонившийся над книгами и чертежами. К нему входит тот богатый англичанин, который смотрел коня на конской ярмарке.

92. Англичанин у стола. На листе бумаги рисует примитивную грубую лошадь.

И ПО ЗАКАЗУ КАПИТАЛА ЛОШАДЬ БЫЛА СДЕЛАНА.

93. В кадр въезжает примитивный паровоз первоначальной конструкции, более грубый, чем у Бастера Китона в «Нашем гостеприимстве». *(Было бы желательно искусственно увеличить его сходство с лошадью, может быть, укоротить трубу, может быть, выше поднять котел над колесами.)*

НО ОНА МОГЛА БЕГАТЬ ТОЛЬКО ПО РЕЛЬСАМ.

94. Проезд паровоза по рельсам.

95. (*Мультипликация.*) В кадр входит грубо сделанная деревянная лошадь с прямыми ногами, почти четырехугольным туловищем и с длинной прямой шеей (*нужно сделать так, чтобы подчеркнуть ее сходство с первобытным паровозом*). Вслед за лошадью в кадр входит человек с пилой, подходит к лошади и начинает ей отпиливать переднюю ногу.

ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ОНА РАБОТАЛА, ЕЙ ПРИШЛОСЬ ОТРЕЗАТЬ НОГИ...

96. (*Мультипликация.*) Отпиливает человек вторую переднюю ногу. Падает деревянная лошадь корпусом вперед. Человек подходит и отпиливает ей обе задние ноги.

97. Лежит деревянная лошадь с обрезанными ногами на земле.

У НЕЕ БЫЛ СЛИШКОМ ТЯЖЕЛЫЙ ЖИВОТ.

101. (*Мультипликация.*) Лошадь разрастается, ее туловище при-

нимает форму парового котла. Шея становится тоньше и принимает форму трубы.

102. Большой паровой котел.

ОНА ЕЩЕ НЕ МОГЛА БЕГАТЬ НА РАБОТУ.

103. Крестьянин верхом на лошади едет в поле. Позади борона зубьями кверху.

104. Неподвижный паровой котел в машинном отделении какого-нибудь завода.

РАБОТУ СВОЗИЛИ К НЕЙ.

105. В глубине на краю села стоит паровая мельница. По дороге тянутся возы с зерном.

106. Двор паровой мельницы. Крестьяне сгружают привезенное зерно.

107. Ворота хлопкоочистительного завода.

108. Хлопкоочистительный завод на первом плане, а за ним далекая перспектива ровной дороги. По всей дороге протянулись арбы, груженные хлопком.

ТАК ВЫРАСТАЛИ...

109. (*Мультипликация.*) На ровном пространстве одиноко стоит паровая машина. Вокруг нее начинают складываться стены. Стены растут вверх сами собой. Уже часть машины закрыта передней стеной. Стена растет выше и наконец складывается в здание. На нем появляется надпись «Фабрика». Откуда-то извне кадра двигаются к фабрике груженые возы, повозки, телеги.

ФАБРИКИ И ЗАВОДЫ.

110. Ряды корпусов текстильных фабрик в Иваново-Вознесенске или в Москве.

111. Дымящиеся мартены или домны металлургических заводов.

ЭТА ЛОШАДЬ...

112. Стоит паровая машина.

ЕЛА ВМЕСТО ТРАВЫ...

113. Каменный уголь.

114. Дрова на дровяном складе.

115. Нефтяные цистерны.

116. Топка паровой машины. Кочегары бросают в топку уголь лопатой.

ЧТОБЫ НЕ ВОЗИТЬ К НЕЙ ПИЩУ ИЗДАЛЕКА...

117. *(Мультипликационная карта какой-нибудь местности.)* В левом нижнем углу кадра стоит одинокая паровая машина. В правом верхнем углу кадра заштрихованный контур, на котором написано «каменный уголь». На этом контуре стоят вышки каменноугольных шахт.

118. От вышек отделяется крохотная лошадь, которая везет за собой повозку с каменным углем. Лошадь ковыляет (*по диагонали через*

весь кадр) к паровой машине. Паровая машина сама раскрывает топку. Куски угля соскакивают с повозки и идут в эту топку, как в рот.

СТРОИЛИ ЗАВОДЫ И ФАБРИКИ...

119. (*Та же мультипликационная карта, что и в предыдущем кадре.*) Лошади с повозкой нет. Теперь вместо лошади сама паровая машина поехала (*по диагонали*) к району каменного угля и остановилась около входа в угольную шахту.

ОКОЛО...

120. Внешний вид каменноугольных шахт.

121. Нефтяные вышки на промыслах.

ТАК СОЗДАВАЛИСЬ ПРОМЫШЛЕННЫЕ ЦЕНТРЫ.

122. (*Панорама большого города.*) Вдали на горизонте целый лес дымящихся труб.

123. (*Та же мультипликационная карта.*) Около района каменного угля. Вокруг паровой машины строятся здания, растут трубы. Постепенно появляется город.

РОСЛА ПРОПАСТЬ....

124. Небольшой овраг.

125. Другой овраг больше и глубже первого.

126. Еще больше овраг.

МЕЖДУ...

127. (*Мультипликация.*) Кадр разделен на две части: в левой стороне кадра — город, в правой стороне — деревня. Вдруг между ними начинает расти пропасть (*это нужно сделать буквально, то есть дать разрез оврага, все увеличивающегося в размере*).

РЫЛ ЭТУ ПРОПАСТЬ...

128. Сходит с плаката самый обыкновенный плакатный капиталист, каких рисовали в 1918—1919 гг. на плакатах РОСТА.

129. (*Мультипликация.*) Город и деревня. Плакатный капиталист с лопатой в руках роет пропасть между городом и деревней.

У КРЕСТЬЯН ПО-ПРЕЖНЕМУ...

130. Стоит крестьянин в ободранной одежде, навалился на ручки сохи. Врезалась соха в землю.

БЫЛ ОДИН ПОМОЩНИК.

131. Тощая кляча тащит соху.

132. Струится пот по лицу крестьянина.

ПЛОХОЙ ПОМОЩНИК.

133. Тащит кляча соху.

134. Встала.

135. Стегает ее крестьянин.

И ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО...

136. Ветряная мельница.

ПЛОХИХ ПОМОЩНИКОВ.

138. Поломанные крылья ветряной мельницы, из которых высыпались многие дощечки. Стоит мельница словно после обстрела. (*Затемнение.*)

Конец первой части

Часть вторая

ВЕК ПАРА МАЛО ИЗМЕНИЛ ДЕРЕВНЮ...

139. Стоит крестьянин в поле. Одинокие колосья. Неурожай. Далеко позади завод.

НО ВЫТОЛКНУЛ ИЗ НЕЕ РАБОЧИХ В ГОРОД.

142. (*Мультипликация.*) Крупнее завод. Заводские ворота то закрываются, то открываются и поодиночке поглощают проходящих крестьян.

ТАМ СПЛАЧИВАЛСЯ И РОС ПРОЛЕТАРИАТ.

143. (*Мультипликация.*) Заводской двор (*сверху*). Во дворе рассыпаны в разных местах рабочие. Рабочие сходятся друг к другу. Становятся плечом к плечу в один компактный комок.

144. Подходят все новые и новые рабочие. Растет комок. Перерастает за пределы заводских стен.

145. Из заводских ворот выходят сомкнутые рядами колонны рабочих.

147. (*Из затемнения.*) Типичный деревенский пейзаж, может быть в мягких тонах Левитана.

148. Степной простор, и над горизонтом восходит солнце.

149. Работают в поле крестьяне. Жнут хлеб, косят сено.

150. Тот же степной простор, но солнце в другой стороне кадра, и солнце плавно скатывается за черту горизонта.

151. Работают в поле крестьяне.

152. Уже наступают сумерки.

153. Один из них оглянулся, посмотрел на небо.

154. Остановилась работа.

155. Полутемная крестьянская изба. Знакомый уже нам крестьянин, измученный и обессиленный, сидит у стола и жует краюху хлеба.

156. Как сидел, так и заснул крестьянин.

157. Спит крестьянин.

ЭТО НАЗЫВАЕТСЯ ИДИОТИЗМОМ ДЕРЕВЕНСКОЙ ЖИЗНИ.

158. Повторение кадров работы в поле, которые монтируются со спящим крестьянином, с коптящей лампочкой, с грязью в избе, с краюхой хлеба и полуголыми ребятишками.

159. (*Опять мультипликация.*) Город и деревня разделены пропастью.

СОМКНУТЬ ЭТУ ПРОПАСТЬ...

160. Пропасть начинает сдвигаться.

МОЖЕТ ТОЛЬКО...

161. Идут колонны рабочих по дороге из города.

П Р О Л Е Т А Р И А Т.

162. Идут колонны рабочих.

КАК?

163. (*Мультипликация.*) Надпись исчезает, остается один вопросительный знак.

ВОТ ТАК.

164. (*Мультипликация.*) На окраине города видно здание и на нем надпись: «Электростанция». Из здания выходят несколько рабочих.

165. Один из них тянет за собой моток проволоки, конец которой выходит откуда-то из станции.

166. Прошел рабочий вперед. Два других поставили столб, накинули провод на изолятор.

167. Идет дальше рабочий. Второй столб ставит на пути.

168. Дошел так рабочий до пропасти. Остановился. Постоял в раздумьи.

169. Размотал кусок проволоки. Спустился на ней, как на канате. Раскачался.

170. И совсем как Гарри Пиль перепрыгивает на веревочке с одного небоскреба через улицу на другой, перепрыгнул рисованный человечек на проволоке через пропасть и стал на другой стороне.

171. Сам собой возник столб по ту сторону. Натянул на него рабочий провод и повел этот провод в деревню.

ЭЛЕКТРИЧЕСТВО — ЕДИНСТВЕННАЯ СИЛА, КОТОРУЮ МОЖНО ПЕРЕДАТЬ НА БОЛЬШИЕ РАССТОЯНИЯ.

172. Линия столбов передачи тока высокого напряжения. Пробег проводов над различной местностью.

199. (*Мультипликация.*) С правой стороны кадра — условный город. С левой — такая же условная русская деревенька. Сначала между ними исчезает пропасть, затем в кадре начинают происходить удивительные перемещения: одно из больших городских зданий вдруг поднимается на воздух, переносится по кадру и въезжает в деревню, вытолкнув оттуда группу деревьев. Группа деревьев перестроилась и понеслась по воздуху в город, где стала красивым сквером на месте улетевшего дома. За первым домом поднялся второй, перелетел в деревню, а вместо него в город из деревни перелетел клочок поля и образовал красивые площадки. Необычайные превращения происходят до тех пор, пока в обеих частях кадра на месте прежнего города и деревни не образуются новые смежные города-сады, в которых здания разделены большими парками и скверами.

ТАКОЙ СТРОЙ...

200. Сказочный город-сад.

НАЗЫВАЕТСЯ...

201. Тот же город-сад, и сквозь него откуда-то из-за горизонта начинают светиться изумительные мерцающие лучи.

202. Больше разрастаются лучи. Весь кадр заполняется дрожащим мерцающим светом.

КОММУНИЗМОМ.

203. И опять сказочный, но реальный, совершенно реальный — завтра именно такой будет город-сад — светится город.

ПОЭТОМУ...

204. Ленин, говорящий с трибуны.

СКАЗАЛ....

205. Говорит Ленин.

206. Сотни тысяч напряженных, внимательных лиц.

ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ ПЛЮС СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ ЕСТЬ КОММУНИЗМ.

207. Говорит Ленин. (*Затемнение.*)

Конец второй части

Часть третья

НО...

208. (*Черная пауза.*)

«ЭЛЕКТРИЧЕСТВО БЫВАЕТ РАЗНОЕ...

209. Сумятица огней призрачных световых отблесков. Ничего не разобрать в быстром сверкании...

ПРОЛЕТАРСКОЕ...

211. Горит огнями фасад Большого театра. Сверху донизу огромная светящаяся надпись: «Пятый съезд Советов».

212. На трибуне съезда против освещенной карты пятилетки. На карте вспыхивают разными огнями районы строительства заводов, шахт и электростанций.

И БУРЖУАЗНОЕ...» *(В. Маяковский).*

213. Горят огненные крылья мельницы над рестораном «Мулен-Руж».

214. Какое-то лицо, искаженное гримасой. Двигается аппарат вверх, и видны руки человека с прибором для электрического массажа.

215. Сидит развалившись в кресле рыхлая дама, которой делают массаж в институте красоты.

У НАС...

216. Опять иллюминованный фасад Большого театра, где идет Пятый съезд Советов.

ЧЕМ ДЛИННЕЕ...

217. Тянут какие-то руки провод по земле, а аппарат идет за ним. Долго идет, и кажется — нет конца проводу.

218. В бесконечную даль уходят столбы магистрали высокого напряжения.

ЭТА СЕТЬ,

220. Снятая сверху сеть проводов около Сокольнической подстанции или где-нибудь в другом месте при выходе из трансформатора.

ТЕМ КОРОЧЕ РАБОЧИЙ ДЕНЬ.

236. (*Пауза.*)

У БУРЖУАЗИИ ЧЕМ БОЛЬШЕ,

237. (*Мультипликация.*) На кафельном полу в большом помещении стоит электромотор.

238. И вдруг рядом с ним возник другой.

239. Третий.

240. И так один за одним в ряд вырастают электромоторы.

241. В каком-то длинном темном коридоре зажглась лампочка.

242. За ней вторая.

243. И дальше, уходя в перспективу, в глубь кадра, одна за другой зажигаются лампочки.

244. (*Очень крупно.*) Электрический счетчик. Видно, как растут цифры киловатт-часов в окошечке.

ТЕМ ДЛИННЕЕ...

245. Какая-то бумага на столе с колонками цифр, а внизу крупно напечатано: «Прибыль компании», и затем стоит шестизначная цифра.

ЭТОТ РЯД.

246. Работает арифмометр, вертится ручка, и с каждым поворотом ее растет длинный ряд цифр в верхней строчке.

247. И снова бумага, на которой внизу против слов «Прибыль компании» стоит шестизначная цифра.

248. И как будто соскакивая с арифмометра, возникают на бумаге справа от этой цифры нули и единицы, пока цифра не превращается в десятизначную.

И ЭТОТ.

249. У здания с какой-то вывеской на иностранном языке стоит очередь рабочих. Проклейкой по кадру возникает надпись русскими буквами «Биржа труда» и исчезает. А хвост рабочих у биржи начинает расти по одному человеку (*нужно снимать с остановкой, так, чтобы каждый следующий в очереди возникал сам собой, как бы из воздуха, и получалось бы впечатление, что очередь растет толчками*).

А ЭТОТ СТОЛБИК...

250. Песочные часы показывают десять делений.

251. Работают рабочие у станка.

252. Считает кто-то на счетах в богато обставленной заводской конторе.

НЕ УМЕНЬШАЕТСЯ.

253. Песочные часы как были, так и стоят на 100.

У НАС...

254. В каком-то дворе молотит крестьянин хлеб.

255. Еще один крестьянин молотит в другом дворе.

256. Молотит третий.

ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ ОБОБЩЕСТВЛЯЕТ ПРОИЗВОДСТВО...

257. Сотни крестьян на огромном гумне у электрической молотилки выполняют различные хозяйственные работы. Но так же, как и в предыдущем кадре, на первом плане мы видим трех уже знакомых нам крестьян, которые раньше в одиночку молотили хлеб у себя во дворе.

И ОБЛЕГЧАЕТ РАБОТУ.

258. Двигаются на конвейерной ленте сотни готовых товаров.

259. Выбрасывает машина широкие куски материи.

260. Сыплется зерно по желобу элеватора.

У БУРЖУАЗИИ ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ...

261. Работает электромотор.

262. Двигает ленту конвейера.

263. Стоит у конвейера рабочий и совершенно безучастно, монотонными движениями выполняет какую-то работу.

ПОЗВОЛЯЕТ БОЛЬШЕ...

264. Перевели чьи-то руки рычаг на измерительной доске.

265. Быстрее завертелось колесико электрического счетчика.

266. Быстрее стали скакать цифры киловатт-часов в окошечке.

267. Быстрее побежала лента конвейера.

268. Лихорадочно работает совершенно обессиленный и отупевший рабочий.

И ВЫГОДНЕЕ ЭКСПЛУАТИРОВАТЬ ТРУД.

269. Работает, еле поспевая за движениями ленты, рабочий.

270. Скачут цифры киловатт-часов в окошечке счетчика. (*Затемнение.*)

Конец третьей части

Часть четвертая

КАК ПРЕКРАСНА ЗЕМЛЯ!

271. Цветут вишни.

272. Цветут еще какие-то ветки.

273. Роскошно освещенные группы деревьев.

274. Блистающая на солнце река.

275. И мягкими переходами (*из наплыва в наплыв*) развертываются нежнейшие пейзажи.

276. Темнеют тона.

277. Меняются пейзажи.

278. И вот уже в закатных сумерках какое-то необозримое пространство, может быть, поле, может быть, степь.

КАКИЕ ДАЛИ!..

279. И опять то же пространство с высокой горы.

КАКИЕ ШИРИ!..

280. На все четыре стороны света раскинулась необозримая степь.

КАКИЕ ДИВНЫЕ КРАЯ!

281. (*Пауза.*)

КРАЯ!..

282. Вонзился откуда-то сверху в землю шест.

283. И стал.

284. А за шестом другой.

285. А за ним третий.

286. И вырастает на глазах у зрителя частокол.

287. Двинулся аппарат, и пошли на его пути заборы.

288. Каменные...

289. деревянные...

290. всякие...

291. Поползли изгороди из колючей проволоки.

292. А за ними межи.

293. И снова заборы.

294. И снова межи.

295. С большой высоты снят участок земли, и весь он разбит на клетки заборами, плетнями и частоколами.

ПРЕКРАСНА ЗЕМЛЯ.

296. И опять нежнейшие пейзажи.

НО У КАПИТАЛИСТОВ.

297. Сверху (*через весь кадр*) сыплется груда бумажных денег, и (*наплывом*) из потока этих денег проступают чьи-то цепкие руки.

НО ПО НЕЙ ЛЕГЧЕ ПРОЙТИ...

298. Идут чьи-то ноги по твердому грунту.

С ЭТОЙ ПРОВОЛОКОЙ,

299. (*Крупно.*) Колючая проволока.

300. В каком-то поле несколько человек натягивают на шесты колючую проволоку.

301. А около них ходит какой-то плотный большой человек, по виду хозяин, покрикивает, дает указания.

ЧЕМ С ЭТОЙ.

302. Электрический провод.

303. И опять идут чьи-то ноги, но грунт на этот раз вязкий, и ноги с трудом выходят из грязи.

304. Несколько человек набрасывают на изоляторы высоких столбов электрическую проволоку.

305. И *(наплывом)* на весь экран нарастает жирная цифра «300».

306. Поверх этой цифры (*проклейкой по кадру*) начинают сыпаться на этот раз не деньги, а какие-то большие листы белой бумаги.

ТРИСТА...

307. Падают бумаги на стол. Ближе наезжает аппарат, и видно, что на каждой бумаге сверху крупно написано: «Договор».

308. Падают на стол договоры один за другим. Растет груда бумаг.

ДОГОВОР...

309. Входят в кадр одна за другой чьи-то руки и подписывают договора.

310. Вперебивку с руками монтируются сидящие за столами в различных помещениях, конторах, банках, квартирах фермеры — толстые, крупные, с загорелыми лицами.

311. Опять чьи-то руки, подписывающие договора.

312. И чьи-то руки, считающие деньги.

ПРИШЛОСЬ ЗАКЛЮЧИТЬ С ЗЕМЕЛЬНЫМИ СОБСТВЕННИКАМИ...

313. (*Крупно.*) Лицо фермера.

314. (*Крупно.*) Другое лицо.

315. Третье.

316. И на каждое лицо, закрывая его, наплывает договорный лист.

ПРИ ПОСТРОЙКЕ РАЙОННОЙ ЭЛЕКТРОСТАНЦИИ...

317. Большая гидроэлектроцентраль.

В АМЕРИКЕ.

318. Статуя Свободы.

319. Бруклинский мост.

320. Бродвей.

ПОТОМУ ЧТО ВСЮДУ...

321. Те же люди, которые натягивали на столбы провод, идут, разматывая этот провод, по дороге и наталкиваются на маленький столбик с дощечкой.

322. (*Крупно.*) Дощечка и на ней непонятная надпись по-английски. *(Наплывом на эту надпись.)* Русскими буквами — владение такого-то.

323. Стоят люди у дощечки, повернулись в другую сторону. Идут дальше.

324. Разматывается проволока, стелется по земле.

325. И снова наталкиваются люди на столбик с дощечкой.

СТРОИТЕЛИ НАТЫКАЛИСЬ НА...

326. Стоят люди перед дощечкой.

327. (*Наплыв.*) Возникает забор. Стоят люди перед забором.

328. Двинулись люди куда-то в сторону, и снова на пути другой забор, но на этот раз каменный.

ЧАСТНУЮ СОБСТВЕННОСТЬ.

329. В быстром монтаже, чередуясь друг с другом, мелькают столбы с дощечками владельцев, заборы и частоколы.

И КОГДА...

330. Портрет какого-то человека.

ИНЖЕНЕР КУПЕР...

331. Тот же портрет.

ПОСТРОИЛ...

332. (*Наплыв.*) Вырастают контуры зданий, станция Купера.

ГОСУДАРСТВЕННУЮ РАЙОННУЮ СТАНЦИЮ,

333. Общий вид гидростанции, но уже с другой точки зрения.

334. Работающие турбогенераторы.

335. Огромные динамо-машины.

ТО ВОДЫ ГРОМАДНОЙ РЕКИ...

336. Бурлит вода.

337. Берега реки.

338. Раскрывается величественная перспектива необозримых водных пространств.

339. (*Двойная экспозиция.*) На переднем плане гидростанция Купера. Сзади, словно на нее, несется мощный поток воды и вдруг, не дойдя до станции, неожиданно поворачивает в сторону.

ПОШЛИ МИМО НЕЕ.

340. (*Двойная экспозиция.*) Стоит гидростанция Купера и мимо нее, даже, может быть, немного выше гидростанции, проносится бурный поток.

ПОТОМУ ЧТО...

341. Опять Нью-Йорк, может быть, Бродвей.

342. Какое-то величественное массивное здание. Из широких дверей выходят биржевые тузы и один за другим садятся в автомобили и отъезжают.

НЕ ЗАХОТЕЛИ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ЭЛЕКТРОСТАНЦИЕЙ.

343. Помещение станции. Стоят неподвижно гигантские машины. В помещении нет ни души.

344. Проносятся мимо станции огромные массы воды.

345. И опять портрет Купера.

346. Лицо его растекается (*диссолюция*) в грустной гримасе.

БЫЛО ВРЕМЯ,

347. Памятник Александру III.

348. У памятника ходит царский гренадер.

КОГДА У НАС...

349. Карта Российской империи.

БЫЛО ТОЖЕ ОЧЕНЬ ТРУДНО.

350. (*Условный кадр.*) Идут люди, тащат за собой что-то. В первое мгновение кажется, что идут бурлаки, но входит первый человек в кадр, и видно, что он тянет, как лямку, электрический провод.

ПРОХОДЯТ С ЭЛЕКТРИЧЕСКИМИ ПРОВОДАМИ...

351. Идет человек, тянет электрический провод.

352. Еще несколько человек насаживают провод на столб.

ПО ЛИЦУ ЗЕМЛИ.

353. Сверху, как будто с большой высоты, снят рельеф местности. На самом деле это макет, и потому рельеф местности имеет какие-то очертания, напоминающие человеческое лицо. Но лицо это еще не в фокусе. По мере вхождения кадра в фокус становится видно, что лицо до смешного напоминает портрет Николая Романова.

354. (*Двойная экспозиция.*) Идут по рельефу этой местности какие-то крохотные человечки, тянут за собой провода.

ТОГДА ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ ПРОВОД ТЯНУЛСЯ ТОЛЬКО К...

355. Дворянам.

356. Особнякам.

357. Ресторанам.

НО...

358. Зашаталось все в кадре, и вдруг рушатся, летят куда-то к черту...

359. ...дворцы...

360. ...особняки и...

361. ...рестораны.

ЛИЦО ЗЕМЛИ СТАЛО ДРУГОЕ.

362. Полощется красный флаг над зданием правительства в Кремле.

363. Пограничная арка между Польшей и СССР, и со стороны Польши на арке как бы обращенная на запад надпись о братской солидарности трудящихся всего мира.

И ПРОЛЕТАРИАТ...

364. Видны только ноги идущих рабочих колонн.

365. И множество рук за работой у станков...

366. ...у расплавленных горнов...

367. ...у рукояток паровых машин...

368. ...и рубильников на электрических досках.

ТЯНЕТ ЭТУ ПРОВОЛОКУ К...

369. Здание деревенской школы.

370. Здание больницы.

371. Нефтяная вышка в Баку.

372. Железнодорожный путь, над которым протянут электрический провод.

Конец четвертой части

Часть пятая

КАКУЮ РАБОТУ МОЖЕТ СДЕЛАТЬ ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ КОНЬ?

378. Уже большой, может быть, во весь кадр, светящийся, горящий конь, но с такой же изогнутой спиной, как у маленьких светящихся коньков на проволоке. Роет конь землю копытом, натягивая повода, постромки.

ЗДОРОВАЯ, СИЛЬНАЯ ЛОШАДЬ?

379. Стоит молодая, опрятно содержимая, мускулистая лошадь.

380. Берег реки, и на берегу реки около плотов возятся люди.

381. Вытаскивают из воды на канатах бревно огромной величины.

382. Плывет по реке молевой лес россыпью.

383. Подошел один человек к берегу, набросил канат на бревно, ухватился за него, тянет.

384. Тянет человек огромное бревно из воды. Не может вытащить. Остановился, машет рукой.

385. Подошли еще четыре человека, ухватились за канат.

386. Двинулось бревно. Стукнулось о берег. Застряло.

387. Еще пять человек подошли к первой группе. Вместе взялись за канат, тянут.

388. Подползло бревно к берегу.

389. Вытаскивают десять человек бревно из воды.

390. Тот же берег. Тот же человек, который тянет канат.

391. Подводят к канату лошадь. Впрягают.

392. Потянула лошадь. Вытаскивает бревно из воды.

МОЖЕТ ЗАМЕНИТЬ РАБОТУ...

393. Тянет бревно лошадь.

ДЕСЯТИ ЧЕЛОВЕК.

394. Тянут люди то же бревно.

СИЛУ МАШИН ИЗМЕРЯЮТ ЛОШАДИНОЙ СИЛОЙ.

395. Двигается трактор на зрителя.

396. Удаляется от зрителя автомобиль.

397. Локомобиль приводит в движение молотилку.

398. Работает паровая машина.

399. Стоит та же молодая, здоровая, опрятно содержимая лошадь.

ЕСЛИ ЛОШАДЬ МОЖЕТ,

400. (*Мультипликация.*) Груженая телега, подходит лошадь, впрягается сама в телегу.

401. Во весь экран часы. Стрелка стоит на 12.

402. *(Мультипликация.)* Двинулась лошадь, везя за собой груженую телегу по ровной прямой дороге.

403. (*Панорама по горизонтальной оси.*) Уходит вбок дорога, а лошадь продолжает двигаться и потому все время остается в кадре. Едет мимо зрителя навстречу идущей лошади дорога верстовыми столбами. Наехал десятый столб, остановился в кадре. Стала лошадь.

404. И опять во весь экран часы. Стрелка показывает 1 час.

А ТРАКТОР МОЖЕТ...

405. (*Мультипликация.*) На той же дороге крошечный трактор. Сзади к нему подкатывается тот же груженый воз. Прицепляется к трактору. Над возом вскакивает цифра «1». За ним подкатывается второй такой же груженый воз. Над возом вскакивает цифра «2», и так подряд один за другим прицепляются к трактору сзади десять возов.

406. Опять во весь экран часы. И снова на часах стрелки стоят на 12.

407. (*Мультипликация.*) Двинулся трактор. Везет за собой десять груженых возов. Поехали навстречу ему дорога с верстовыми столбами. Первый, второй и т. д. Въехал в кадр десятый столб. Остановился трактор.

408. Снова часы, на которых стрелка показывает 1 час.

ЭТОТ ТРАКТОР ИМЕЕТ 10 ЛОШАДИНЫХ СИЛ.

409. Трактор, радиатором обращенный на зрителя. (*Наплыв.*) На радиаторе появляются большие светлые знаки «10 л. с.».

ЕСЛИ....

410. (*Мультипликация.*) Телега. Сверху на телегу сам собой накладывается груз, на котором написано «1 тонна». Впряглась в телегу лошадь. Повезла лошадь. Двинулась дорога навстречу телеге. Двинулись верстовые столбы. А в правом верхнем углу кадра (*наплыв*) появились часы. Вместе с движением телеги вертятся стрелки часов. С 10 часов на 1 час. Опять остановилась телега у десятого верстового столба.

ГРУЗОВИК МОЖЕТ...

411. (*Мультипликация.*) Грузовой автомобиль. На него сам собой накладывается груз в пять раз больше, на котором написано «5 тонн». Так же, как и телега, двинулся грузовик на верстовые столбы, и дорога побежала быстрей. И вот уже сплошное мелькание столбов, так что трудно разобрать цифры верст.

412. А в правом верхнем углу кадра часы и стрелки на них движутся так же медленно, как и в предыдущем случае. Влетел с размаху

сороковой верстовой столб. И остановилось движение. Стрелки стоят на 1 часе. Стоит грузовик против верстового столба «40 верст».

ЭТОТ ГРУЗОВИК ИМЕЕТ 20 ЛОШАДИНЫХ СИЛ.

413. Большой грузовик, обращенный радиатором на зрителя. (*Наплыв.*) Появляются светлые знаки «20 л. с.»

СИЛА ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ МАШИН.

414. Работает динамо-машина.

415. Обыкновенный электрический счетчик, который бывает в квартире.

ОСОБОЙ МЕРОЙ — КИЛОВАТТ.

416. Тот же счетчик.

417. (*Крупно.*) Движущиеся цифры на счетчике показывают количество киловатт-часов.

КИЛОВАТТ — ЭТО ОДНА ЛОШАДИНАЯ СИЛА С ТРЕТЬЮ,

418. Стоит та же мускулистая сильная лошадь, и вдруг в кадр входит жеребенок.

419. (*Мультипликация.*) Везет лошадь с жеребенком груженый воз. Жеребенок, привязанный на игрушечных постромках.

ЛОШАДЬ С ЖЕРЕБЕНКОМ.

420. Лошадь вертит конный привод. Рядом с ней ходит жеребенок.

ЕСЛИ МАШИНА СИЛОЙ В ОДИН КИЛОВАТТ...

421. *(Мультипликация.)* Крохотная динамо-машина. Бесконечный ремень вращает небольшую сортировку и мельницу или крупорушку. Над динамо-машиной выскакивают цифры: «1 киловатт». Из крупорушки или мельницы высыпается горка муки, которая растет на определенную величину.

РАБОТАЕТ ОДИН ЧАС,

422. То же, что и в предыдущем кадре. Машина останавливается.

ОНА ПРОИЗВОДИТ ТАКУЮ ЖЕ РАБОТУ.

423. (*Мультипликация.*) В кадре тринадцать человек. Над каждым из них номерок. Все они вертят ручные зерночистилки или ручные мельницы. Неожиданно люди исчезают. Около того места, где они стояли, остаются только десять кучек зерна или муки, превращающиеся в одну большую, которая оказывается такого же размера, что и в предыдущем кадре.

КАК 13 ЧЕЛОВЕК В ЧАС.

424. Обыкновенная динамо-машина средней величины. Наплывают на нее светлые знаки «10 киловатт». Знаки исчезают. (*Аппарат отъезжает.*) Видна работающая динамо, от которой идет привод к молотилке.

МАШИНА СИЛОЙ В 10 КИЛОВАТТ ЗА 8 ЧАСОВ ПРОИЗВОДИТ 80 КИЛОВАТТ-ЧАСОВ РАБОТЫ...

425. Обыкновенный электрический счетчик. Первоначально все цифры стоят на нуле, затем быстро скачут на 80.

426. Перед молотилкой горы обмолоченного зерна, которое грузится в вагонетку.

И ЗАМЕНЯЕТ 130 РАБОЧИХ.

427. На огромном гумне свыше 100 крестьян молотят цепами.

А ЕСЛИ ОНА РАБОТАЕТ...

428. Вращающийся земной шар совершает полный оборот.

КРУГЛЫЕ СУТКИ,

429. Стрелки часов дважды обегают весь циферблат.

ТО ЗАМЕНЯЕТ ОКОЛО 400 ЧЕЛОВЕК.

430. На огромном лугу целое село крестьян косят.

431. Огромный заводской цех, где работают сотни работниц.

432. БЫЛИ ГОДЫ ВЕЛИКИХ БОЕВ...

433. Во весь экран от земли кверху, как развесистое черное дерево, вырастает из земли страшный взрыв.

434. Где-то из окопов появляется красный командир и, обернувшись назад, кричит что-то в бешеном грохоте пулеметного боя.

435. На большом поле врассыпную перебегают наступающие красногвардейцы.

436. И опять взрыв.

437. И вслед за взрывами (*прямо на аппарат*) с шашками наголо летит какая-то конница.

КОГДА МЫ...

438. Мы — это говорящий Ленин.

439. Мы — это партия. Может быть, партийный съезд. Может быть, просто здание ЦК ВКП(б) на Воздвиженке.

440. Мы — это сельсовет в какой-то деревне.

441. Мы — это тысячные массы людей, заполняющих улицу или площадь перед зданием Большого театра.

ВООРУЖАЛИ РАБОЧЕГО И КРЕСТЬЯНИНА.

442. Винтовкой (мозолистые руки держат винтовку).

443. Пулеметами (стоят в ряд пулеметы).

444. Пушками (поднимаются жерла двух орудий из бронированной башни).

445. Руки какого-то человека раздают винтовки рабочим, которые проходят один за другим, очевидно, в помещение Смольного.

НАСТАЛИ ГОДЫ ВЕЛИКИХ БОЕВ...

446. Строятся здания, растут леса.

447. И сотни рук кладут кирпичи.

448. И еще где-то строятся здания.

449. И еще какие-то руки мешают бетон.

450. Льют воду.

451. Крутятся бетономешалки.
452. На каком-то поле один за другим появляются трактора или комбайны.
КОГДА МЫ...
453. Мы — это миллионные массы (могут быть толпы народа на Красной площади, может быть манифестация у зданий Коминтерна или в Ленинграде на Проспекте 25-го Октября).
454. Мы — это ВКП(б). (Здание ВКП(б) на Страстной пл.)
455. Мы — это Совет. (Московский Совет.)
ВООРУЖАЕМ ИХ ЭНЕРГИЕЙ ДНЕПРОСТРОЯ.
ДНЕПРОСТРОЙ — ЭТО 372 ТЫСЯЧИ ЛОШАДИНЫХ СИЛ.
459. Бурлит вода на Днепровских порогах. Дальше вода — больше порогов. (*Шире охватывает аппарат реку.*)
ЭТО ЗНАЧИТ, ЧТО МЫ...
460. Толпы рабочих на улице большого города. Здание ВКП(б).
ДВИГАЕМ...
461. Говорит какой-то рабочий. Протянул руку вперед, как бы показывая направление.
НА УКРАИНУ 20-ти МИЛЛИОННУЮ РАБОЧУЮ АРМИЮ.
463. С большой высоты огромные, действительно миллионные толпы народа.
АРМИЯ, КОТОРАЯ НЕ ЕСТ ХЛЕБА И МЯСА,
464. Тысячи рабочих рук.
А ТОЛЬКО ПЬЕТ ВОДУ.
465. Мощные воды вертят турбины электростанции. (*Наплыв на Днепрострой.*)
ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ СТАНЦИИ ЗАМЕНЯЮТ СОТНИ МИЛЛИОНОВ РАБОЧИХ РУК.
466. Сотни...
467. ...тысячи рабочих рук (*в быстром монтаже*)...
468. ...рубят...
469. ...строгают...
470. ...пашут...
471. ...молотят...
472. ...бьют молотом...
473. ...переносят грузы.
ЗАМЕНЯТ ИХ.
474. ...рабочего...
475. ...крестьянина...
476. ...рабочих на стройке...
477. ...крестьян в поле.
ВОТ ОНИ НЕ ВООРУЖЕННЫЕ.

478. (*Крупно.*) Календарь, дата 9-ое января, воскресенье, 1905 года.

479. Толпа безоружных рабочих с иконами в руках двигается к Зимнему дворцу.

480. Впереди Гапон.

481. Взмахнул шашкой офицер.

482. Рота солдат дала залп.

483. Побежала толпа.

484. Падают убитые и раненые.

485. Отряд казаков въезжает в деревню.

486. В панике разбегаются мужики по домам.

ВОТ ОНИ — ВООРУЖЕННЫЕ...

487. Смольный в Октябрьскую ночь.

488. У ворот матрос с винтовкой в руках, с двумя бомбами за поясом.

489. Ночью в каком-то городе вооруженные рабочие выступают на фронт.

ВОТ ОНИ — НЕ ВООРУЖЕННЫЕ...

490. Крестьянин ковыряет землю сохой. Крестьяне молотят цепами.

491. Косят сено крестьяне.

492. Жнут бабы хлеб.

493. Бьет кузнец молотом.

494. Разгружают рабочие в порту пароход.

ВОТ ОНИ — ВООРУЖЕННЫЕ ЭНЕРГИЕЙ.

495. То же поле, но уже другой крестьянин в городской одежде направляет электроплуг.

496. И еще несколько крестьян (и не поймешь — крестьяне это или рабочие) в городской одежде около молотилок.

497. Привод от молотилки к электромотору.

498. Электромотор и от него провода.

499. Электрический кран поднимает груз.

Конец пятой части

Часть шестая

ЭЛЕКТРИЧЕСТВОМ МОЖНО...

500. Работают турбогенераторы на мощной электростанции.

501. Работают динамо-машины.

ОСВЕЩАТЬ,

502. Крестьянская изба, внутри освещенная электрической лампочкой.

503. Улица большого города, залитая сотнями электрических огней.

504. Освещенная электричеством улица деревни.

505. Изба-читальня в селе, освещенная электричеством.

506. Скотный двор, большой и хорошо оборудованный.

507. На потолке ряд электрических лампочек.

ОТОПЛЯТЬ,

508. А на дворе белой известью инея одеты деревья. Мороз.

509. И крупно термометр на дворе показывает 20° ниже нуля.

510. И опять электрическая печь (*панорама по комнате и термометру, наезжает аппарат*), и видно, что в комнате 15° тепла.

НАГРЕВАТЬ,

511. (*Крупно.*) Стакан с водой, и со дна стакана бурно побежали кверху большие пузыри.

512. Все больше пузырей.

513. Рука вынимает вилку из штепселя.

514. И снова стакан с кипящей водой. В кадр входит другая рука и вынимает из стакана небольшое электрическое кольцо-нагреватель.

515. Электрический чайник, виден провод, идущий к штепселю. Пар поднимается тонкой синей струей из отверстия чайника.

516. Круглая электрическая плита. На плиту ставят кастрюлю.

517. Гладит человек электрическим утюгом.

518. Чистое просторное помещение. Сотни бутылок молока в водяных ванночках для стерилизации.

519. Видна электрическая арматура для нагревания.

520. Поднимается термометр в ванночке, останавливается на 60° Цельсия.

ОХЛАЖДАТЬ,

521. Ровные кирпичи искусственного льда.

522. Трубы охладителя, покрытые инеем.

523. Электрический мотор, приводящий в движение охлаждающие насосы.

524. Молоко в холодильнике.

525. И опять термометр, показывающий несколько градусов ниже нуля.

ПОДНИМАТЬ,

526. (*Панорама Ленинградского порта.*) Мощный кран поднимает груз с парохода.

527. И (*наплыв*) электрический подъемник, который где-то в деревне поднимает огромные возы сена на сеновал.

528. Где-то в другом месте тот же электрический подъемник перегружает из амбаров какие-то мешки на грузовик.

ВОЗИТЬ,

529. Едет переполненный людьми трамвай.

530. Подходит к вокзалу электрический поезд.

531. Отдельно провод над поездом, по которому бежит дуга.

532. Ровное поле колосящейся ржи, и совершенно неожиданно для зрителей по невидимым раньше рельсам, которые, по всей вероятности, были заслонены рожью, въезжает в поле электровоз, за которым появляются две большие платформы, груженные мешками.

ЛЕЧИТЬ,

533. Мутным силуэтом появляется на экране грудная клетка. Видно, как бьется сердце.

534. Сменяя это изображение, появляется рука с переломанной костью и исчезает в темноте.

535. (*Черная пауза.*)

536. И вслед за ней освещается помещение рентгеновского кабинета. Видим врача у экрана, перед ним пациент, сзади лампа Крукса.

537. В амбулатории на кресле больной под электрическим душем.

538. Лечение синим светом. (*Было бы хорошо окрасить весь кадр.*)

ЧИСТИТЬ,

539. Пыльный ковер. Встряхивают руки ковер. Поднимается облако пыли.

540. Висит на веревке такой же пыльный ковер, и две женщины палками выбивают из ковра пыль.

541. Лежит пыльный ковер на полу. В кадр въезжает пылесос, едет по ковру, оставляя за собой чистую полосу (*снять так, чтобы были видны электрические провода, идущие к пылесосу*).

542. (*Крупно.*) Ящик пылесоса. Руки открывают крышку. Видна пыль, собранная пылесосом в ящик.

543. Несколько работников сверлят доски ручными электрическими сверлами.

544. Работает швейная машина, приводимая в движение...

545. ...маленьким электрическим мотором.

546. Сотни ткацких станков на фабрике.

547. Трансмиссии, ведущие (*панорама*) к большому электромотору.

548. Пилит доску поперечная электрическая пила.

549. Работает электрический станок для пилки дров.

550. Ассенизационный обоз. Электрический насос перекачивает жидкие нечистоты.

551. Лес заводских труб. Дымятся трубы. Все небо заволакивает дым, и вдруг трубы прекращают дымить. Трубы медленно исчезают (*в наплыв и из наплыва*), появляется магистраль высокого напряжения.

552. Десятки заводских крыш без труб.

553. (*В быстром монтаже.*) Работают всевозможные станки на фабриках и заводах.

554. Динамо-машина.

ПАХАТЬ.

555. Большое поле, по обеим сторонам которого стоят две лебедки для двухмашинной электрической вспашки. По кабелю между лебедками через все поле движется восьмилемешный балансирный плуг.

556. Отдельно плуг.

557. Доходит плуг до конца поля. Двигается тележка лебедки вперед на ширину полосы.

558. Опускается балансирный плуг в другую сторону.

559. Поехал плуг обратно, взрывая новую широкую борозду.

560. Разматывается кабель с барабана плуга.

561. Наматывается кабель на барабан противоположной лебедки.

562. Едет по полю самодвижущийся электрический плуг Прехта.

563. Виден электрический кабель, идущий к плугу.

564. Едет по полю шведский электрический плуг с мачтой, на которой поверх поля протянут электрический кабель.

565. Наматывается кабель на барабан плуга.

566. Идет человек по полю, ведя ручной американский электрический плуг. За плугом тянется провод.

МОЖНО...

567. Электрические лебедки боронят поле бороной, которая натягивает кабель так же, как двухлемешный плуг.

МОЖНО...

568. Идет молотьба на молотилке, приводимой в движение электрическим мотором.

569. Работает веялка.

570. Работает триер.

571. Работает мельница.

572. Электрический мотор, приводящий в движение механизм мельницы.

В ЖИВОТНОВОДСТВЕ МОЖНО...

573. Электрическая стрижка овец.

574. Доение коров электрическими доильниками.

575. Чистят лошадь или корову скребницей и щеткой.

576. (*Крупно.*) Грязь, мусор и пыль, смешанные с волосами на полу.

577. Чистят лошадь или корову электрическим пылесосом.

578. (*Крупно.*) Чистый пол, на котором не осталось мусора и пыли, смешанной с волосами.

ВЫВОДИТЬ...

579. Множество только что вылупившихся из яиц цыплят.

580. Электрический инкубатор. Берут руки вилку и вставляют в штепсель.

ПОДАВАТЬ ВОДУ.

581. Тянутся провода к электрическому насосу.

582. Подает воду насос из колодца.

583. Сеть оросительных труб на поле.

584. Электрический насос качает воду.

585. Льется вода по небольшим оросительным каналам.

586. Большие огороды. Идет дождевание насосами.

587. Сотни размельченных, разбитых водяных струй вылетают из труб и мелким дождем падают на растения.

Конец шестой части

Часть седьмая

ЭЛЕКТРОВООРУЖЕНИЕ ТРУДЯЩИХСЯ — ЗАЛОГ НАШЕЙ ПОБЕДЫ. ПОЭТОМУ В ТО ВРЕМЯ, КОГДА В ПОВОЛЖЬЕ...

599. Выжженные засухой поля с редкими тощими колосьями.

600. Одинокая изба на окраине села.

601. Рвет ветер соломенную крышу.

602. Нависли темные, рваные тучи.

603. Как бы от этих темных туч побежала огромная черная тень по выжженной мертвой земле.

604. А в хате на полу несколько скорченных трупов.

605. Труп человека, который умер от голода.

606. И где-то еще другая изба, и мать в отчаянии мечется над трупом своего ребенка.

КОГДА...

607. Кладбище паровозов.

608. Стоит эшелон теплушек в пути. Несут пассажиры какие-то доски и шпалы к паровозу.

КОГДА...

609. Огромное помещение какого-то завода. Десятки пустых неподвижных станков. И только около одного из них делает что-то человек.

610. Ближе к человеку аппарат. И видно — вынул из станка человек небольшую вещицу, поднял в руке.

611. (*Крупно.*) В руке рабочего зажигалка.

В ЭТО ВРЕМЯ В МОСКВЕ...

612. Здание Большого театра. Через весь фасад огромный большой плакат: «VIII съезд Советов».

ОБСУЖДАЛИ ПЛАН ЭЛЕКТРИФИКАЦИИ НАШЕЙ СТРАНЫ,

613. На трибуне Кржижановский.

ПЛАН ГОЭЛРО.

614. (*Мультипликация.*) Карта СССР, на которой в разных местах начинают вспыхивать дрожащие световые кружки.

С ТЕХ ПОР КАЖДЫЙ ДЕНЬ...

615. Тысячи людей работают над сооружением плотины.

616. Опускают перемычки в воду.

617. Опускают кессоны.

И КАЖДЫЙ ЧАС...

618. (*Снизу — во весь экран, застилая кадр.*) Поднимается взрыв.

619. Еще взрыв.

620. И вслед за взрывом где-то виден неоконченный корпус строящегося здания.

621. Опять взрыв.

622. Тот же корпус, но стены уже выросли.

623. И снова взрыв.

624. Еще выше поднялись стены строящегося гиганта.

СТРОЯТСЯ СТАНЦИИ.

625. Общий вид Волховстроя.

626. Общий вид строительных работ на Днепре. (Теперь уже понятно; какие взрывы были в предыдущих кадрах. Это рвут горную породу динамитом.)

627. Каширская станция.

628. (*И наплывом на Каширскую станцию.*) Общий вид ЗАГЭС'а.

629. И опять сотни людей сооружают плотину. Опускают в воду кессоны и перемычки.

30 РАЙОННЫХ СТАНЦИЙ ПЕРВОЙ ОЧЕРЕДИ БЫЛИ НАМЕЧЕНЫ ПО ПЛАНУ ГОЭЛРО.

630. (*Мультипликация.*) Карта СССР. Одна за другой возникают на карте световые звезды или кружки, и вперебивку с этими кадрами появляются кадры уже отстроенных станций.

631. Волховстрой.

632. Земавчальская станция.

633. ЗАГЭС.

634. Каширская станция.

635. ИВГРЭС.

636. А на мультипликационной карте зажигаются все 30 блестящих звезд. И когда загорелась 30-я, по кадру возникла надпись:

ДО РЕВОЛЮЦИИ ВСЕ СТАНЦИИ В РОССИИ ВЫРАБАТЫВАЛИ ВМЕСТЕ ПОЛТОРА МИЛЛИАРДА КИЛОВАТТ-ЧАСОВ.

637. (*Мультипликационная диаграмма.*) Слева столбик или небольшая электростанция. Появляются цифры «1913», а рядом со станцией возникают цифры «1 1/2 миллиарда квт. час». Затем в правой половине кадра возникает второй большой столбик или вторая большая

станция и на ней надпись: «В 1929/30 г. мы выработали», рядом со станцией возникает надпись: «5 миллиардов киловатт-часов энергии».

655. Бьются сорок сердец на карте, и по темным извилистым линиям возникают какие-то светлые волны и разгораются все ярче и ярче.

МЫ ВОЗЬМЕМ ХОЗЯЙСТВО ВСЕЙ СТРАНЫ...

656. Завод...

657. ...другой...

658. ...третий...

659. Среди колосящейся ржи арка, а на арке надпись: «Колхоз «Красная заря».

ПОД ОДНУ ЭЛЕКТРИЧЕСКУЮ КРЫШУ.

660. Опять карта СССР, покрытая извилистыми линиями.

661. (*Наплыв.*) Карта переходит в густую сеть проводов, снятую сверху, может быть, с большой высоты.

Горизонт

[Часть первая]

Беседка в городском саду.

Военный оркестр играет вальс «На сопках Маньчжурии».

Потные затылки музыкантов.

Вокруг беседки с оркестром ходят пары.

Вывески: «Только гильзы Катыка», «Леферм № 6», «Катык, катык и катык» и т. д.

Дрожит и переливается воздух над оркестром.

Оркестр прекращает играть. Музыканты вытирают пот.

Щелканье выстрелов в тире.

Женщина трясет воротничок кофточки (*на фоне тира и стреляющей толпы*).

Треск барабанщика в тире.

Женщина платком вытирает подмышку (*на фоне тира*).

Будочка. Остервенелый продавец зельтерской воды с бешеной скоростью наливает воду в стаканы.

Пятаки лежат на мокром прилавке.

Духовой оркестр играет «Пупсик, мой милый пупсик».

Давка.

От толпы отделяются двое.

Горизонт и девушка идут.

Горизонт говорит:

— И когда люди живут от погрома до погрома, то люди не живут, а мучаются, и они не могут любить эту страну...

Девушка с изумлением смотрит вбок.

Проходит Хохлова в самом эксцентричном виде образца 1914 года, на какой она способна.

Девушка:

— Ах, вот это шляпа!

Указывая на будку зельтерщика:

— Пойдемте, выпьем.

Работает зельтерщик.

Перед прилавком толпа.

Горизонт с девушкой долго пробиваются к прилавку.

Наконец у цели.

Зельтерщик наливает стакан.

Горизонт протягивает к нему руку.

Из-за спины Горизонта протягивается рука офицера, который спокойно принимает стакан Горизонта и передает его своей даме.

Зельтерщик протягивает второй стакан.

Горизонт опять делает движение, чтобы взять его.

Зельтерщик, протягивая стакан офицеру, небрежно говорит Горизонту:

— Подождите.

Горизонт взбешен, но беспомощен.

Девушка, возмущенная беспомощностью Горизонта, выходит из толпы.

Горизонт бросается ее догонять.

Одесская улица. У изгороди сквера нянька сажает какать ребенка.

Идет под ручку наша пара.

«Пуксик...» (*продолжение*).

Звонко прошел по тротуару солдат.

Солдат вытянулся во фронт.

Испуган Горизонт. Вырывает руку. Женщина удерживает его руку, как падающий портфель.

Стук копыт, шорох шин.

Проезд блистательного губернатора в чиновничьем мундире (с белыми брюками) на блистательной паре.

Мужчина смотрит.

Нянька поставила ребенка.

Показывая пальцем:

— Их превосходительство.

Молодой человек стоит.

Уже нет никого на улице.

Снова держит нянька ребенка.

Молодой человек говорит раздраженно девушке:

— Жарко, пойдемте купаться.

Волны. Море. Гравий. Даль.

Море с набережной. Слышно, как море оттягивает воду к себе.

Над обрывом берега сидит шкет. Одет так себе. Ботинки блистательны.

Слышно, как журчит отходящая в гравий вода.

Сидит шкет и рассматривает свои ботинки.

Море огромно.

По тропинке к морю бегут Горизонт и девушка.

Мужчина остановился.

Над камнем торс городового.

Мужчина уже на поводу у женщины.

Говорит, задыхаясь:

— Я, когда увидел губернатора... я тогда еще понял, что сегодня будет облава.

Городовой в подштанниках стоит на одной ноге, снимает носок.

Безголосое пение-урчание городового: «Пупсик...»

Шкет наблюдает море.

Внизу, разделенные камнем, мужчина и женщина готовятся купаться.

Мелодическое пение девушки (без слов): «Пупсик...»

Мужчина вынимает из кармана газету. Расстилает ее. На углы газеты кладет камушки. Снимает кашне. Кладет на газету. Снимает маленький галстучек на пружине. Посмотрел на газету.

Газета. Сообщение об убийстве в Сараеве.

Спокойно читает Горизонт газету, отстегивает воротник, кладет на газету. Посмотрел на газету.

Газета: сообщение о погроме (или о проверке прав на жительство).

Горизонт читает взволнованно.

Идет к морю.

В море плещется девушка.

Горизонт через воду вслух читает ей сообщение.

Девушка:

— Надоели вы мне с вашими правами на жительство.

Сидит шкет.

Вдалеке у моря спорят фигурки. Женщина одевается. Уходит. За ней бежит Горизонт.

Шкет переменил положение ног.

Девушка идет по дороге.

У камня Горизонт. Читает газету. Волнуется. Башмак в руке.

Мимо шкета проходит девушка.

Шкет величественно встает, идет за ней.

Город. Загораются огни.

Море. Луна. Удаляется пароход.

С парохода оркестр: «Янки-Дудль».

Горизонт, скрестивши руки на груди, смотрит вслед удаляющемуся пароходу.

Свист мелодии «Варшавянка».

Свист обрывается, голос:

— Горизонт!

Горизонт оборачивается, говорит:

— Я!

Два человека стоят друг против друга.

Садятся на скамейку, закуривают.

Двое говорят в темноте. Один говорит, другой затягивается, и слабый свет папиросы освещает только лицо слушающего.

Говорит Горизонт:

— Пароход в Америку отошел...

Говорит Моня:

— Бросил бы ты, Лева, об Америке думать.

Горизонт:

— В Америке городовые евреи.

Оркестр. На пюпитрах ноты: «Тоска по родине», марш.

Курит мрачно Горизонт.

В темноте голос Мони:

— Прочитай хоть книжку «Пауки и мухи». Там доказано, что не городовых нужно менять, а строй. Ты думаешь, что мне легче, что я работаю сейчас у Розенштейна, а не у Попова.

Горизонт отвечает очень печально:

— Слушай, Моня, ты меня не агитируй. У меня сегодня и так весь день неприятности.

Тьма.

Море.

По улице идет шкет с девушкой, его рука на ее светлой спине.

Разговор непонятен. Девушка визгливо смеется.

Подходят к дому. Шкет воркует на басах.

Девушка вошла в дом. Ее смех. Хлопнула дверь.

Шкет ушел.

Шкет спокойно идет по улице. Навстречу идет Горизонт. Шкет спокойно протягивает руку, нахлобучивает кепку на глаза Горизонта.

Говорит:

— Проверил я вашу барышню.

Удар.

Небо.
Кусок стены.
Мостовая.
Шкет на земле.
Горизонт с изумлением смотрит себе на руку. Входит в дверь.
Тоскливая музыка доносится из сада.
Шкет пробует скулу.

Вывеска:
«СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКАЯ МЕХАНИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ «ГОРИЗОНТЫ».

(*Панорама вниз.*) Мастерская Горизонта, величиной с телефонную будку.

Горизонт рашпилем подпиливает какую-то вещь, зажатую в тисках.

Рядом гремит плохо положенный кусок железа.

На стене висит портрет молодого американского дяди с девочкой на руках. Американские открытки. Карта полушарий.

Гремит железо, пилит рашпиль.

Открывается дверь. Горизонт перестает работать.

Входит часовщик. Передает Горизонту газету и письмо.

— Опять ко мне занесли, Лев Абрамович.

Уходит часовщик.

Горизонт осматривает письмо, марки вырезает. Письмо осторожно вынимает.

Читает вслух письмо:

— Дорогой Лева, дела мои приятны. Я уже американский гражданин, а Роза совсем барышня. Посылаю тебе шифс-карту.

Горизонт танцует в невероятной тесноте. Припевает.

Хватает швабру. Стучит в потолок.

Высовывается из окна.

Наверху открывается окно. Высовывается девушка. Она сердится:

— Ну, что?

Горизонт:

— Я, кажется, уеду в Америку.

Девушка:

— Вы уже второй год в Америку едете.

Окно захлопнулось.

Горизонт сидит в раздумье на подоконнике.

— Ура! Ура-а! Ура-а-а! Ура-а-а-а! (*Все ближе.*)

Горизонт берет газету, разворачивает.

В газете напечатано: «Война объявлена».

Военный оркестр — марш.
— Ура-а-а!! Ура-а-а!!! Родина-а-а-а-а-!!! Ура-а-а!!!
Улица. Бегут мальчишки. Поют яростно:
— «По улице ходила
Большая крокодила...
Она, она зеленая была...»
Улица. Показывается голова демонстрации.
Несут хоругви, портрет царя.
Сбоку идет городовой.
Горизонт в дверях смотрит рассеянно.
Рядом стоит часовщик на фоне своей вывески.
Часовщик снял котелок. Кричит:
— Ура-а-а!! Ура!!! За родину, орлы!!!
Городовой, проходя мимо него, строго погрозил пальцем.
Часовщик:
— Ура-а-а-а!!! За ро...
Оркестр все тише... тише...
Горизонт нагнулся к уху часовщика и сказал ему тихо:
— Я вам говорю — надо уезжать в Америку.

Конец первой части

Часть вторая

Штатские люди, бедно одетые, идут по мостовой.

Сбоку шествует городовой с разносной книгой под мышкой.

В остолбенении смотрит на них из окна своей мастерской Горизонт. Покачал головой. Достал из столика завернутую в бумагу шифс-карту, развернул, посмотрел, пошел.

Вывеска с орлом. Участок.

В двери участка проходят люди. Все штатские, у некоторых брюки неумело заправлены в сапоги.

У стены плачет женщина.

Смотрит Горизонт, тронул карман пиджака. Пошел, говоря решительно, в такт шагам:

— Северо-Американские Соединенные Штаты.

Входит в пасть участка.

Деревянный барьер. Скрип пера чиновника.

За барьером показалась голова Горизонта. Горизонт говорит тоном постороннего человека:

— Где здесь выдают документы на отъезд в Америку?

Чиновник поднял голову, говорит:

— Год рождения?

Горизонт отвечает:

— Тысяча восемьсот девяносто второй.

Чиновник говорит:

— Вторая дверь направо.

Стена коридора. Замусоленные объявления. Проходит Горизонт.

Голос:

— Северо-Американские Соединенные Штаты.

Открывает дверь.

Комната, полная голых людей.

Доктор осматривает. Вздыхает осматриваемый.

Среди голых стоит часовщик, слабо повел глазами на Горизонта. У часовщика между пальцами зажата мелко свернутая кредитка.

Горизонт рассеянно говорит часовщику:

— Так вы тоже едете в Америку?

Часовщик посмотрел на него, как на младенца, и ответил:

— Нет, это вы тоже призываетесь...

Часовщика, голого и зябнущего, осматривает доктор в ватном сюртуке, с орденом на шее. Доктор поставил стетоскоп на ключицу часовщика, слушает.

Меняющийся стук сердца в стетоскопе.

Часовщик:

— Порок сердца. Сто.

Доктор:

— Четыреста.

Часовщик:

— Что же делать. И на фронте люди живут...

Доктор:

— Живут, но недолго.

Стук сердца.

Часовщик протягивает руку доктору, тот берет деньги привычным движением. Кричит:

— Не годен!

Горизонт.

Другой доктор кричит:

— Годен!

Лицо Горизонта.

Пустая немощеная улица.

Песня:

«Солдатушки,
Бравы ребятушки,
Где же ваши жены?

Наши жены —
Ружья заряжены.
Вот где наши жены».

Входит в кадр (*не в ритм песни*) хаотическая толпа штатских людей.

Среди них Горизонт и какой-то парень.

Отворяются ворота.

Вваливаются люди.

Стрекот машинки.

Стригут Горизонта, стригут его соседа.

(*Жироскоп.*) В строю — штатские люди, головы, как мячики, перескакивают с одних плеч на другие.

Площадка. Толпы людей.

Ополченские кокарды. (*Специальные для русских, евреев, магометан.*)

Присяга.

Поп, мулла, раввин.

Слова присяги налезают на слова присяги.

Люди стоят с поднятыми руками (*в форме*).

Стригут перепуганных людей.

Строй.

Проходит унтер, поправляет кушаки, животы. Мнет людей, как вещи.

Подходит к Горизонту. Говорит:

— Ты что, слесарь?

Горизонт:

— Так точно, господин фельдфебель!

Унтер:

— В оружейную мастерскую.

Горизонт:

— Я не умею с оружием обращаться, разрешите доложить, господин фельдфебель.

Унтер спокойно ударяет Горизонта по лицу. Говорит:

— Не умеешь?

Горизонт:

— Так точно!

Удар.

[Унтер:]

— Сумеешь!

Пошевелился, взглянул на Горизонта сосед.

Рассвирепел унтер:

— Под винтовку обоих!

— Слушаюсь, господин фельдфебель.

Ночь. Луна. Под винтовками в полной выкладке стоят Горизонт и товарищ.

«Царю небесный, утешителю душе истинный» *(хор — молитва).*

Говорит Горизонт:

— Бежим.

Товарищ:

— Поймают, на фронт пошлют.

Горизонт:

— И так пошлют.

«Крестом твоим жительство» (*хор — молитва*).

Две винтовки стоят около стены.

Стена дома. Луна. Тишина.

Горизонт и товарищ вылезают из окна на карниз.

Горизонт пошел быстрее, остановился.

Товарищ говорит тихо:

— Боюсь!

Возвращается Горизонт, тащит товарища за руку.

Тишина. Две фигуры на стене.

Прыгают. Падают в сено.

Очень большая пустая площадь.

В тени сидят Горизонт и приятель.

Собака лает.

Площадь, как озеро.

Две маленькие фигуры с большими тенями бегут через площадь.

Улица. Пустота. В тени сидят двое.

Шаги.

Набережная. Тишина. В тени сидят двое.

Шепчет Горизонт:

— Ты куда?

Шепчет товарищ:

— Я в Тульскую губернию, там конопля высокая...

Горизонт:

— А я в Северо-Американские Соединенные Штаты.

Мирно тикают часы. Кругом мрак. Свет через стеклянный шар керосиновой лампы падает плотным кругом только на часы. Часовщик с лупой в глазу рассматривает механизм.

В темноте хрипят и тикают невидимые часы.

Стук.

Часовщик посмотрел. Потушил свет.

Опять стук.

Звякнул колокольчик у входной двери.

Слабая полоска света от открываемой двери упала на стену, на стене невпопад болтаются маятники часов.

Опять темно.

Начали бить часы.

Шепот:

— Сарра, дай ему мои старые штаны.

Опять забили часы: «Ку-ку...»

Шепот:

— Возьми лодку... Выезжай... Перевернись... Пароход в Америку подберет...

Шепот:

— Ну, а штаны так пускай и будут за вами...

Звякнул колокольчик.

Море.

Бульвар.

Скамейка.

Лодка, вынесенная носом на берег.

На лодке надпись: «Белокрылая птичка чайка».

Шум моря.

Горизонт вырезает на скамейке ножиком надпись: «Моня, я, может быть, все-таки уехал на родину».

Дышат двое. Слабый свет свечи.

Зашевелилась женщина, поворачивает голову к мужу, спрашивает:

— Абраша, а его подберут?

Хрипят часы, тикают.

Часовщик отвечает:

— Иногда, случается, подбирают...

Вздыхает жена, тушит свечу.

Конец второй части

Часть третья

Море.

Всплеск весел.

Горизонт в лодке.

Вдали виден дым парохода.

Горизонт гребет.

Ближе пароход.

Горизонт переворачивает лодку.

Гудок парохода.

Видно, что Горизонт барахтается в воде между двумя встречающимися пароходами.

Другой гудок.

Тонет Горизонт. Выплывает. Захлебывается. Кричит.

Спасательный круг на воде. Горизонт хватается. Круг поднимается.

На кругу надпись: «Александр Третий».

Горизонт отталкивает круг. Тонет.

Волны.

Крик чаек.

Море. Чайки.

Уходит корма «Левиафана». На цепи сидит прицепившийся Горизонт.

За канат его втаскивают на борт.

«Янки-Дудль» *(симф[онический] оркестр)*.

Детали парохода: корма, винт, мачты на фоне неба и т. п.

В чужих штанах, жалкий, мокрый Горизонт.

Перед ним боцман.

Горизонт протягивает шифс-карту. Боцман заворачивает рукав.

Удар.

Море. Борт.

Лежит на палубе Горизонт. Поднимает голову.

Боцман говорит:

— Крепкий... Посушите его.

«Янки-Дудль».

Кочегарка в доках Нью-Йорка.

Стук машин.

Наплывом на кадре светящаяся надпись: ЧЕРЕЗ ДВА ГОДА.

Работают черные кочегары. Не отличить одного от другого. (*Надпись исчезает*.)

Машина застопорила (*задний ход*).

Вытирается человек концами пакли.

Говорит:

— Северо-Американские Соединенные Штаты.

Вытирается Горизонт.

Вытирается его сосед. Оказывается негром.

Говорит Горизонт:

— Эх, родина!

Печально смотрит сосед негр.

Там. за иллюминатором, куски кранов и отраженная в воде статуя Свободы.

Легкий сип машины.

Каменные стены. Мрачно, грязно.

Вывески на английском и еврейском языках.

Русские. Американцы.

Американский полицейский.

Посередине огромная лужа, в ней отражается небоскреб. Проезжают «форды», «паккарды».

Грохот поезда.

Горизонт стоит перед лужей, смотрит вверх. Считает:

— Двадцать четыре, двадцать пять... тридцать...

Лужа.

Горизонт говорит:

— Америка...

Посмотрел адрес.

Шарманка: «Вниз по матушке, по Волге».

Грязные дети.

Проход Горизонта с запиской в руках.

Маленький домик. Люди выносят вещи и грубо ставят их на тротуар.

На вещах сидят старик и девушка.

На комоде стоит клетка. Мечется в клетке канарейка.

Из двери хозяин вытаскивает манекен. Поставил его. Прибивает записку.

Текст на английском языке:

«ДОМ СДАЕТСЯ».

Горизонт смотрит на номер дома.

Подходит к старику с девушкой и говорит:

— Вы не знаете, где здесь живет мистер Исаак Горизонт?

Пауза.

Говорит старик:

— Лева?!

Целует Горизонта.

Пауза.

Запела канарейка.

Говорит дядя:

— Ты приехал, Лева. Как долго ты ехал. У меня уже нет мастерской, и я старый, и мне трудно найти работу.

Рози смотрит на Горизонта.

Горизонт говорит:

— Я привез пятьдесят долларов, и мы завоюем свое счастье. Но какая это хорошая страна!

Отвечает старик:

— Да, да, Лева... Ты хорошо сделал, что приехал...

Маленькая комнатка. Горизонт очень долго вешает часы.

Часы то останавливаются, то идут.

Голос дяди из-за кадра:

— Ты молодой, Лева. Помни, в Америке все нужно уметь, потом нужно бриться, улыбаться и носить манжеты, воротн[ичок]. Рози, отдай ему мои манжеты. Он принес нам счастье...

Рози открывает ящик комода, там катается и гремит одна пара целлулоидовых манжет.

(*Короткий монтаж.*)

Горизонт бреется на фоне другого клиента, которого сушат феном.

Горизонт надевает манжеты.

Горизонт улыбается.

Горизонт встает перед зеркалом парикмахерской.

Парикмахер говорит ему:

— Так идите к раввину, он вас устроит на работу.

Поет «Янки-Дудль» надсмотрщик, который ходит между длинными столами.

На столах рабочие перебирают какие-то кишки, режут их. Стук работающих ножей. Вонь (*панорама мрачных лиц — человек пятьдесят-семьдесят*).

Среди них, насвистывая или, вернее, подсвистывая надсмотрщику, работает Горизонт.

Один из рабочих вытер пот. Подошел надсмотрщик. Говорит:

— Дорогой мой, нельзя вытирать пот в купленное хозяином время.

Посмотрел Горизонт. Перестал свистеть.

Продолжается работа.

Ходит надсмотрщик, насвистывая опять.

Опять засвистел Горизонт.

Контора. (*Через стеклянную матовую загородку видны тени машинисток. Стук машинки.*)

Человек в штатском, но с типичным раввинским лицом.

Другой — американец.

Говорит американец:

— Завтра мы уволим троих ваших. Вы берете с них по доллару. Скоро Рокфеллер будет вам завидовать, ребе.

Отвечает раввин:

— Горю моему он будет завидовать.

Входит надсмотрщик.

Хозяин говорит:

— Увольте троих последних.

Отвечает надсмотрщик:

— Один из них очень уж смирный парень, хозяин, даже свистит в нашей вони.

Хозяин:

— Ну что же, оставьте его еще на наделю, у меня тоже есть сердце. Довольный рабочий — это неплохо, если не дорого...

Маленькая, сильно заставленная комната. Сидит дядя, смотрит на доллар. На долларе девушка. Дядя доволен.

Пение.

Входит Горизонт. У него в руках фиалки. Передает их Рози.

Говорит:

— Я нашел здесь родину, а если бы вы захотели...

Девушка делает гримасу и говорит:

— Милый Лева, ваши цветы пахнут гнилыми кишками, помойте руки.

Дядя возится с канарейкой.

Горизонт кладет фиалки на край стола и сконфуженно идет мыть руки.

[Стук.]

— Войдите.

Входит человек с коробкой конфет в руках.

Говорит дядя:

— Здравствуйте, мистер Смит.

Говорит Рози:

— Здравствуйте, мистер Смит.

Смит галантно преподносит Рози коробку конфет.

Горизонт вытирает руки, наблюдает.

Смит говорит:

— Не пойти ли нам в Луна-парк?

Горизонт в кармане незаметно пересчитывает деньги. Поправил манжеты.

Все идут к двери.

Дядя останавливает Горизонта, кладя ему руку на плечо, говорит:

— Лева, посиди со мной.

Пауза.

Горизонт садится. Дядя продолжает:

— Ты видишь, как хорошо у нас в Америке, Лева. Это все-таки очень хорошая страна.

Помолчав, говорит задумчиво:

— Только мне, кажется, надоело по ней ходить без работы...

Молчание. Дядя смотрит на цветы.

— Вот этот Смит тоже нуждался в работе, а теперь он каждый день носит Рози фиалки...

Запела канарейка.

Конец третьей части

Часть четвертая

Туман. Ночь. Фонари в ореолах. Мост через улицу. Дым. Какие-то корпуса заводов. Грязный железный забор. (*Все это едва видно.*)

В тусклом свете фонаря стоит группа жестикулирующих рабочих. Фигуры мрачные, сгорбленные.

Разговор все время прерывается страшно сильными индустриальными шумами. Слышны обрывки разговоров.

Голос Горизонта:

— Я не для того два года ехал в Америку, чтобы бастовать.

Проехал поезд по мосту.

Дело не в пятидесяти центах в неделю, но я думаю, что здесь, в свободной стране, возможны иные отношения между хозяевами и рабочими.

Люди расходятся, остается Горизонт с товарищем.

Грохот крана.

Горизонт продолжает:

— Я подумаю о том, что ты говоришь.

Опять поезд.

Ночь. Очень светло.

Аквариум. Рыбки. Много аквариумов и рыбок. Магазин. Золотые надписи на окнах. Масса аквариумов. И там, в магазине, люди, как в светлом аквариуме. Пузырьки.

У входа рекламная вертушка (*нечто вроде китайских колокольчиков, какие есть у Лени Оболенского*). Вертушка вертится и удивительно мелодично перезванивает: «Динь... динь... динь...»

К магазину подходит Горизонт. Становится около входа. С другой стороны уже стоит мистер Смит.

Свет квадратом упал на них.

Стоит блестящий «роллс-ройс».

Внутренность машины. Розы в хрустальной вазе, прикрепленные внутри кабины.

В машине маленький, сухой и отвратительный человек с обезьяньим лицом.

Смит заглядывает в машину и говорит:

— В такой машине и такая рожа.

Горизонт отвечает рассудительно:

— Не в деньгах счастье.

Свет в магазине тухнет. Открывается дверь магазина, выходят две-три девушки, за ними Рози.

Смит и Горизонт двинулись к ней.

Рози остановилась и говорит нерешительно:

— Я...

Дальше слов у нее не хватило. Она сразу меняет темп, быстро подходит к машине, сама открывает дверку и садится к человеку-обезьяне.

С тихим шипом тронулся «роллс-ройс».

Смит и Горизонт стоят друг против друга.

Пауза.

Смит говорит:

— Ну что, пойдем выпьем...

Аргентинский оркестр на гармониках. Тягучее заунывное аргентинское танго (*конец музыкальной фразы*).

За столом сидят Горизонт и Смит. Два полных бокала стоят перед ними. Смит жует спичку.

Горизонт смотрит на потолок: там в пышной раскраске видны раззолоченные гербы, эмблемы благополучия, быки, девушки с американского доллара, американские флаги.

Горизонт опустил глаза, сказал:

— Если бы на вашем заводе, Смит, произошла забастовка, вы бы приняли в ней участие?

Смит чуть оживился, чуть-чуть внимательнее, чем следовало бы, посмотрел на Горизонта, чокнулся с ним. Оба выпили, Смит налил одному Горизонту. Спрашивает:

— А вы?

Музыканты томно замерли в немыслимой паузе ритардандо.

Горизонт отвечает неуверенно:

— Я почти два года ехал в Америку. Я хочу найти родину — место, где я был бы равноправным. Меня сейчас не интересуют лишние пятьдесят центов.

Смит подумал и сказал:

— Знаете, Горизонт, я найду вам хорошую работу...

Продолжается танго после паузы.

Бьет штамповальный пресс.

Горизонт у машины.

(*По-моему, надо строить декорацию, снимать синхронно, штамповальные машины достать настоящие, а частично бутафорские.*

Народу должно быть много, человек 100—200. Все в прозодежде, одинаковой, но невероятно грязной. Цех очень чистый.)

Шелестят ремни.

Механический цех завода, весь заставленный машинами и ремнями. Посреди пола, в большом углублении, внизу, гудит двигатель.

Работает Горизонт. К Горизонту нагнулся итальянец, работающий на автомате.

Глядя искоса на автомат Горизонта, итальянец кричит:

— Ты что гонишь, хозяина радуешь?!

Кричит Горизонт:

— Хорошая работа!

Тишина в комнате дяди Горизонта. Дядя в женском переднике моет посуду, накрывает на стол. Подумал, поставил третью тарелку.

Приходит Горизонт, обессиленный садится на стул, говорит:

— Никогда так не уставал.

Молчание. Сидит Горизонт, говорит:

— Как выжимают.

Дядя отвечает рассеянно, весело и нерешительно:

— Ты знаешь, Лева, она сегодня непременно вернется...

Отходит от стола, приносит фиалки, ставит их в бокальчик.

— Нет, ты не говори, у меня предчувствие, я даже третью тарелку поставил.

Горизонт пододвигается к столу. Стук в дверь. Оба поворачиваются к двери.

Входит Смит. Смотрит.

Стол. На столе цветы, три прибора.

Смит говорит почти растроганно (у двери):

— Вы меня ждали.

Садится.

Тишина. На газовой плите закипело что-то. Дядя с хваткой женщины подошел к плите.

Смит говорит Горизонту вполголоса:

— Ты знаешь, а меня за забастовку погнали с завода.

Горизонт положил ложку и с ужасом смотрит на Смита, но Смит спокоен и несокрушим.

Смит бодро продолжает:

— Мне обещали работу на вашем заводе.

Срывает цветок, вставляет в петлицу, снова говорит бодро и раздельно, жестикулируя ложкой:

— Ну что же, буду и на новом месте бороться с этими акулами.

Горизонт встает, подходит, кладет руки на плечи Смиту и говорит:

— Смит, ради нашей дружбы, посидим у нас спокойно. Может быть, они и не такие акулы...

Дядя принес судок и объявляет:

— Мясо стынет.

Горизонт сел на свое место и продолжает спокойно:

— У нас такие смутьяны есть. Ты с ними не связывайся. Итальянец такой, Джузеппе, ирландец Дейнин и два американца. Я тебе покажу их, чтобы ты от них держался подальше.

Смит говорит горячо:

— А разве у тебя нет ненависти к этим людям, которые лишают нас крова, крадут у нас наших девушек? Вспомни судьбу Рози.

Горизонт поднимает руку. Испуганно говорит:

— **Тссс...**

Он боится за дядю.

Цех. Неподвижно, прислушиваясь, стоят рабочие. Молчат.

По полу цеха ползет человек, яростно прислушиваясь.

Другой человек, стоя у столба, поддерживающего трансмиссию, следит за ним.

Ползет человек.

Человек спускается к машине.

Во весь план будильник. От будильника идут провода, рядом ящик с чем-то.

Полицейский торжествующе держит адскую машину в руках.

Шепот между рабочими. Кто-то сказал:

— Адская машина.

Люди меняют положение.

Быстро уносят адскую машину.

Входит полиция.

Горизонт смотрит на Смита.

Полицейский читает по списку:

— Джузеппе...

Двое подходят к итальянцу.

Резко говорит Джузеппе:

— Товарищи, это провокация, мы против террора.

Полицейский спокойно и опытно зажимает ему рот рукой в белой перчатке.

Другой полицейский спокойно читает:

— Дейнин...

Двое подходят к ирландцу.

Горизонт смотрит на Смита.

Полицейский быстро договаривает:

— Макенор... Гринсби...

Смит цел.

Горизонт вздыхает, немного успокоенный.

Уходя, полицейский дал знак.

Включили рубильник.

Пошли машины. Гул. Шуршат приводы.

Работают люди.

Старик дядя взял десять пенсов. Бросил в автомат. Зажег газ.

Проснулась и защебетала канарейка.

Сел.

У стола сидит Горизонт, говорит:

— Сегодня, дядя, сход по поводу событий. Я думаю, бороться надо иначе.

Вытирает бритву.

Пауза.

Говорит:

— Полтора года тому назад я сказал бы, что совсем не нужно бороться.

Качается в качалке дядя.

Снова заговорил Горизонт:

— Я не знаю, идти ли, но они, кажется, сделают из меня революционера.

Вытер лицо полотенцем. Надевает пиджак.

— Ты слышишь, дядя, я пойду.

Горизонт встает, смотрит: спит старик в качалке. Осторожно выходит Горизонт.

В дверях Смит.

Спрашивает Горизонт:

— Я опоздал?

Пауза.

Говорит Смит.

— Ты хорошо сделал, что опоздал, все арестованы.

Спит дядя. Остановилась качалка.

Конец четвертой части

[Часть пятая]

Спит Горизонт. Спит дядя.

Проснулась канарейка. Чирикнула два раза. Постучали в дверь.

Просыпается Горизонт, встает, надевает туфли, идет к двери. За дверью булка, молоко, два письма.

Одно письмо к дяде, другое к нему.

Горизонт распечатывает одно письмо. Другое кладет на стол.

Письмо к Горизонту на очень хорошей бумаге (на машинке) на английском языке.

(*Наплыв.*) Письмо по-русски:

«Уважаемый мистер, наше агентство по созданию гармонии в промышленности приглашает Вас к себе для переговоров. Примите от нас уверение в совершенном почтении».

Горизонт одевается: надевает манжеты, повязывает галстук так, чтобы не видно было, что он потерт.

Накрывает чайник полотенцем, чтобы чайник не простыл к тому времени, когда встанет дядя.

Уходит.

Пустая контора. На изумительно натертом паркетном полу стоит солидная деловая мебель.

Еще пусто. Шипит пылесос. Негр убирает комнату.

Горизонт проходит. Садится.

Тишина.

Пришла одна девушка. Села. Потом другая. Началось щебетание.

Зазвонил телефон.

Горизонт сидит и читает документы, печатные бланки, лежащие на столе.

Карточка. На ней напечатано:

«Обзор анализа службы.

Разрешение рабочей проблемы.

Контроль над человеческим материалом.

Устранение разрушителей.

Увеличение продукции.
Специалисты по личному составу.
Улучшение промышленности».
С другой стороны этого билета, похожего на свадебный, стихи:
«Предупреждение.
Исправление.
Конструктивность.
Продуктивность».
Горизонт читает, посмотрел кругом.
Комната уже превратилась в деловую контору. Гул разговоров.
Прошел человек.
Смолк говор.
Горизонт проводил глазами человека.
Все сидят, пишут.
Второй бланк.
Горизонт читает вслух:

— Мы пользуемся репутацией людей усовершенствованных. Наша специальность — создание гармонии в промышленности. Мы имеем возможность поместить на ваши предприятия рабочих, механиков, клерков...

Горизонт что-то подумал и произнес как бы про себя:
— Это тебе не раввин. Какая большая контора.
Открылась дверь. Позвали в кабинет.
— Войдите. Войдите, господин Горизонт.
Кабинет. Официальный. Очень удобно. Очень комильфо.
Сидит почтенный человек. Кланяется Горизонт.
Тишина. Ковры.
Почтенный человек говорит:

— Мы знаем... что произошло на заводе. Список, представленный вами, оказался верным. В дальнейшем ваш труд будет оплачиваться по справедливым ставкам.

Слушает Горизонт.

— Но методы вашей работы... Вы нуждаетесь в инструктаже. Знаете ли вы, что в вашей России произошла революция и у власти социалисты, умеренные, правда, в теперешней обстановке...

Человек за столом встает и говорит:

— Приходится и у нас работать методами умеренного социализма, который является лучшим средством по овладению рабочим движением. Ваши условия?

Молчит Горизонт. Потом говорит совсем тихим голосом:

— Бомба была вашей работы. Я нахожусь в сыскном агентстве Пинкертона?

Человек отвечает:

— Вы находитесь в агентстве Дена. Работа с бомбами не будет входить в вашу компетенцию, вы будете работать как умеренный социалист.

Горизонт вскакивает, кричит:

— Я не позволю!

В комнату входит Смит, в упор смотрит на Горизонта. Говорит ему:

— А я сообщу на заводе, кто составил список...

Горизонт говорит шепотом:

— Я не позволю...

Потом прибавляет:

— Дайте мне подумать...

Уходит.

Горизонт открывает дверь. Выходит через нее, не затворив.

Видно, что он не закрывает вторую дверь.

Смит подходит к двери, закрывает ее.

Стоит Смит, говорит почтительно:

— Это будет хороший работник, он даже красноречив.

Хозяин говорит спокойно:

— Мистер Смит, имейте в виду, что вы сами никогда не будете хорошим работником. Он не годится для нас.

Через стеклянную дверь американского полицей-президиума падает свет на стол, на столе отражается золотая надпись на двери.

Открыто большое окно.

В окне кусок какой-то огромной рекламы.

Из окна — шум улицы, гудки авто.

За столом сидит человек, очень похожий на того человека в агентстве, но в полицейской форме.

Позвонил телефон.

Человек снял трубку, поворчал что-то в нее, потом произнес, глядя в потолок:

— Да... Да... Горизонт...

На потолке эмблема, как в ресторане.

Записывает имя в список на столе.

В дверь входит Горизонт.

Начинает Горизонт:

— Я...

Продолжает:

— ...работал на предприятии, на котором вчера обнаружили бомбу.

Спокойно говорит человек за столом:

— Короче. Вы в Америке и на служебном приеме. Вы иностранец? Вас зовут Горизонт?

Горизонт говорит, волнуясь:

— Провокация. Американское свободное государство. Северо-Американские...

Прерывает полицейский:

— У вас есть время до вечера, уезжайте из нашего штата, если не желаете быть арестованным. Мы не любим, когда вмешиваются в наши дела. И не пытайтесь проникнуть на завод.

Улица.

Идет Горизонт.

Дом, в котором жил Горизонт. Из окна люди смотрят вниз.

Идет Горизонт, не замечая ничего.

От дома отъехал маленький грузовик «форд».

Наверху, у дверей дядиной комнаты, раввин и женщина. Женщина вытирает руки передником.

Горизонт входит, осматривается.

Раввин подходит к нему и говорит:

— Ваш дядя не был ни настоящим евреем, ни настоящим американцем, но вы, может быть, все-таки еврей. Я повторяю вам, у вас есть две минуты, уходите, пока вы не арестованы.

Говорит Горизонт:

— Дядя...

Раввин:

— Он получил вот эту записку...

Горизонт берет испачканное, видимо, многими читанное письмо:

«Милый папа. Не ходите под нашими окнами. Моя прислуга смеется. Я все равно не вернусь к вам никогда. Я теперь иначе живу и иначе кушаю. И потом мне все равно нельзя вернуться, так что вы не ходите. И потом, папа, я больна, но я вылечусь. И я переменила хозяина. Вы мне очень мешаете, что ходите под окнами.

Рози».

Раввин еще раз перечитывает письмо через плечо Горизонта — уж очень интересно посмотреть.

Наверху заиграли Шопена.

Сказал:

— А потом его увезли, хотя девочка счастлива.

Спрашивает Горизонт:

— Куда?

Раввин:

— В больницу, но это напрасно: он уже совсем мертвый.

Горизонт:
— Он повесился?
[Раввин:]
— Глупый человек, разве вы не слышите, что еще пахнет газом? А вы идите в армию. Это хорошее место для разбитых сердец.

Сходит по лестнице Горизонт.
Шум улицы.
Раввин стоит с женщиной, он говорит:
— Я посоветовал ему идти в нашу американскую армию.
Женщина:
— А оттуда возвращаются?
Раввин:
— А если нет?

Горизонт на улице.
Вечер.
Скамейка. Он садится.
Горизонт смотрит на тротуар.
Проходят ноги людей.
Прошли спокойные ноги.
Полицейский поднимает голову Горизонта палкой под подбородок.
Говорит полицейский:
— Спать воспрещается. Здесь не спят, молодец, не спят.
Встает Горизонт, перед ним полицейский.
Говорит Горизонт:
— В Америке городовые евреи.
Идет.
Опять скамейка. Садится Горизонт. Смотрит.
На щите перед ним плакат вербовочной комиссии: весело улыбается стопроцентный американец.
Горизонт опускает голову. Сидит. Поднял голову. Перед ним полицейский.

Ночь.
Вход в вербовочную комиссию. Плакаты.
Горизонт подошел. Сел на ступеньку.
Проехал автомобиль.
Сидит Горизонт.

Утро углом уходящей тени проходит по плакату. Открывается дверь. Встает Горизонт. Ему холодно.

Он входит в мобилизационный пункт.

Все, как в Одессе, в участке, только перегородки полированы.

Говорит Горизонт:

— Северо-Американские Соединенные Штаты.

Подходит к перегородке.

Чиновник поднимает свое американо-полицейское лицо, говорит:

— Год рождения?

Отвечает Горизонт:

— Тысяча восемьсот девяносто второй.

Полицейский говорит усталым голосом:

— Вторая дверь направо.

Проходит вдоль стенки Горизонт.

Открывает дверь. Там голые люди.

Горизонт снимает с рук свои целлулоидовые манжеты. Ставит их на стол. Начинает раздеваться.

Проехала пожарная машина. Выстрел из пушки с раскатом.

Конец пятой части

Часть шестая

Окопы на французском фронте.

Над окопом сетка, чтобы не забросили гранату.

Стоит, похожий на поросенка, для нас старомодный, миномет.

На дне окопа люди (*десять-двадцать чел*[*овек*]).

Один из них смотрит в перископ.

Стрекот кузнечика.

В перископ виден далекий чужой окоп.

Проволочные заграждения.

Негр подбирает на гребенке веселую мелодию.

Цветочек растет на краю окопа.

Выстрел из орудия с раскатом.

Негр сидит с Горизонтом, играет на гребенке.

Свист снаряда. Взрыв с раскатом.

Стрекочет кузнечик.

Сержант продолжает разговор (*у всех американская военная форма, оружие и т. д.*):

— Так что вы думаете о русских большевиках, мистер Горизонт?

Говорит Горизонт:

— Я не думаю, я вспоминаю о столбе за окопами, у которого расстреливают тех, которые думают.

Заиграла гребенка.

Пришел человек. Он маленький, коренастый. Он принес на доске банки со сгущенным молоком, грудинку, шоколад.

Негр разостлал кусок брезента. Люди садятся.

Стрекочет кузнечик.

Горизонт штыком пробивает отверстие в банке со сгущенным молоком.

Говорит:

— Нас куда-то перебрасывают, куда, интересно?

Говорит маленький американец:

— Не интересно... Вероятно, на подлое дело, уж очень хороший паек.

Заиграла гребенка.

Нос парохода, за носом туман.

Горизонт сидит с маленьким американцем.

Говорит американец:

— Так холодно, что я думал, что такого места и нет...

Гудят стальные винты.

Отвечает Горизонт:

— Молчи, Илар, не думай, а вспоминай.

Буек орет в тумане.

(*Белое затемнение. Всю эту часть снимать с белой американкой, кроме последнего эпизода.*)

Колокола.

Маленькая деревянная северная русская церковь. На отдельной постройке висят колокола. Звонят.

На церкви надпись (*наплывом перевод на русский*):

«Временный гараж экспедиционного корпуса».

В церкви броневик и легковая машина.

Вдали служба. Поп нараспев:

— ...о плавающих и путешествующих...

Кларк и Горизонт около машин.

Горизонта вызывает крестьянский мальчик.

Заработал мотор.

Разговора не слышно за шумом мотора. Горизонт с мальчишкой выходят.

Хор:

— Господи, помилуй... Господи...

Изба полна народу (*сорок человек*). Гул спорящих голосов.

Входит Горизонт.

Большой восторженный мужик говорит:

— Ты, говорят, по-русски понимаешь?

Отвечает Горизонт:

— Говорю.

[Мужик:]

— Да ты нам скажи, хороша Америка или нет?

Молчание.

Кто-то кашлянул. Чей-то вздох.

Голос:

— Нда...

Выскочил маленький человек, говорит:

— Ты прежде послушай: мы понимаем, царь плох, ну, положим, большевики плохи. А Америка-то хороша? Работа есть? Правда, что там дома сорокаэтажные?

Отвечает Горизонт:

— Есть и в пятьдесят.

Все смотрят вверх.

Говорит один из крестьян:

— А нам на что?

Горизонт отвечает:

— Америка страна большая, живут в ней одни плохо, другие хорошо. Рабочий, когда постареет, работы не имеет. А дома пятидесятиэтажные — земля дорога. Есть фермы, на них машины, а на машинах долги.

Голос:

— А в полиции бьют?

Горизонт отвечает тихо:

— Тот, кого в полиции бьют, тот уже не рассказывает.

Говорит девушка:

— А ты что?

Горизонт молчит.

Девушка:

— Эх, шкура ты, парень. Шкура и галетчик.

Говорит один крестьянин:

— А мне так нравится...

Вдруг со стуком открывается дверь, в дверь вбегает с визгом свинья, визжит, мечется, падает, издыхает.

За ней американский солдат.

Кричит Горизонт:

— Ты что?

Солдат смеется, говорит сконфуженно:

— Шутим.

Вытаскивает свинью за хвост. Дверь осталась незакрытой.

Крик: «Ай!»

Треск разбитого стекла.

Толпа кинулась к двери, выбегает на улицу.

Там веселый американский погром. (*Сорок-пятьдесят человек.*)

Шум. Крики. Звон разбитого стекла.

Крик петуха. Мычание коровы. Визг свиньи.

Двое солдат целуют отбивающуюся женщину.

Выбрасывают из окна вещи. На них набрасываются солдаты.

Смеется солдат. Плачет старуха.

Пьяная песнь «Янки-Дудль».

(*Подробно сцену разработать можно только на месте, на натуре в деревне. В смету надо поставить побольше реквизита для погрома.*)

Рвут разные вещи из рук друг друга.

Пух.

Солдат душит петуха.

Трое солдат бегут за дико орущей девчонкой.

Из церкви высыпали люди. Смотрят.

Горизонт смотрит.

Смотрят крестьяне.

Звон колокола.

Пустая улица.

Улица, усеянная прокламациями на русском языке.

Солдаты срывают прокламации.

Горизонт срывает одну, другую, хочет прочесть третью.

Сержант кричит.

Горизонт срывает.

Колокола.

Церковь. Входит Кларк. Передает Горизонту письмо.

Кларк тоже получил письмо. В его письме маленькая кукла-беби. Кларк тронут.

Горизонт отходит со своим письмом подальше. Там темно. Он зажигает фары броневика. Распечатывает письмо.

Кларк лезет под свою машину.

В письме большевистская прокламация.

Сидит Горизонт и думает.

Стук и шум работающего под машиной Кларка.

Наконец [Горизонт] говорит:

— Надо перевести на английский.

Горизонт берет карандаш. (*Зритель видит, как Горизонт пишет по-английски.*) По-русски повторяет:

— Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Читает вторую фразу о том, что СССР — отечество трудящихся, пытается перевести, говорит сам себе:

— Вот как бы написать так, чтобы я понял три года тому назад?

Сделал выразительный жест. Пишет.

Стук работающего Кларка переходит в вой ветра.

Зима, улица.

Патруль.

Ветер трогает колокола.

Вой ветра переходит в шум работы Кларка.

Церковь-гараж. Сидит Горизонт, переводит прокламацию:

— Обратите оружие против ваших собственных угнетателей. Не верьте вашим священникам...

Подумал, добавил от себя:

— ...и раввинам.

Горизонт пишет. Из-под броневика вылезает Кларк. Подходит к Горизонту. Пожимает ему руку.

Раннее утро. Зима.

Из труб изб пошел поспешно синий дым.

Рассвет. Кое-где огоньки.

Приказ американского командования (*достать подлинный текст*) о том, что население, сочувствующее красным, может выселиться, взяв провизию на два дня и скот. Приказ подписан американским, английским командованием и генералом Миллером.

Улица. Висит приказ.

Вышел мальчик с узелком, посмотрел на все стороны. Пошел по дороге. Шел долго, сделался уже маленьким.

Открываются ворота. Выезжают сани с бедными вещами, за санями привязана корова.

И вдруг ожила вся деревня. Полезли люди. Заскрипели сани, возы.

Заколачивают избы (*человек шестьдесят*).

Деревня тронулась.

Обозом двинулись люди со скарбом и скотом.

Идут люди у края деревни (*переселение*).

Остановились.

Пулемет.

Падают.

Бегут. Мечутся.
Мычание. Крик.
Мальчишка побежал обратно в деревню.
Пулемет.
Паника. Давка. Стон. Крики.
Мечется скот.
Переворачиваются сани.
Пулемет.
Вздыбленные лошади.
Крик:
— Ма... Маа...

Из пулемета (*прямо в аппарат*) стреляет недовольный, озабоченный американец. Он стреляет из открытого окна. Ему холодно.

Рядом стакан с чаем.

Церковь. Кларк и Горизонт, обезумевшие, прислушиваются к треску пулемета.

Бросаются в машину.

Распахивается настежь дверь церкви. Выезжает броневик.

Проезд броневика по пути обоза.

Навстречу бежит мальчик. Падает.

Кларк и Горизонт выскакивают из машины. Втаскивают мальчика в броневик.

Следующую очередь выстрелов пускает пулеметчик.
Жуткий нечеловеческий вопль.
Горизонт. Кларк. Броневик.
Выстрел орудия.
Падает пулеметчик.

Поле. Лежат мертвые.
Плачет невидимая женщина.
Лежит убитая корова.
Группой лежат убитые люди.
Плачет невидимая женщина.

Подошел поп с кем-то. Брякнул кадилом. Остановился, загрустил. Сказал тихо:

— И так похоронят.

Пошел.

Лес. В лесу идет обоз. Снег тих. Высок.
За обозом едет броневик.
Застрял.

Крестьяне тащат его за собой.
Плачет женщина в поле.
Встала женщина. Смотрит.
Запричитала:
— Не по силушкам
Крестьяночкам работушка.
Не по силушкам
Проклятая заботушка.
Почасту да ум
В головушку мешается.
Безвременно свет
С очей теряется.

Редкой четкой тенью треплется береза по снегу. Бегут поспешные облака.

Лес. Поляна.

Стоят крестьяне. Стоит броневик.

Пауза.

Из леса выходят люди в белых халатах, в белых заячьих шапках.

Один выходит вперед.

Спрашивает:

— Кто у вас здесь старший?

Отвечает крестьянин:

— Пусть Горизонтов будет: он при машине.

Из лесу выходят новые люди в белом.

Горизонт и Кларк у машины. Маленький человек подходит к Горизонту.

Горизонт спрашивает:

— Где здесь Красная Армия?

Человек говорит:

— Приветствую вас, товарищи, от Красной Армии. Следите за машиной, чтобы не заморозить.

Обращается к крестьянам и Горизонту:

— Вы получите винтовки. Мы вместе с вами идем сейчас в наступление. Вы находитесь в моем распоряжении.

«Марш Буденного». Все громче и громче.

Марш стихает, слышно вдалеке.

Скамья. Море. Сидит старый часовщик. Перед ним Горизонт

Говорит Горизонт:

— И когда я понюхал пороху по эту сторону фронта, когда я увидел, за что борются эти люди, я понял, что искал родину не там, где нужно. И не так, как нужно. И два года я винтовкой защищал ее. А потом я работал очень много и очень хорошо работал. И теперь я имею право сказать, что вон тот большой завод — мой завод и тот большой пароход — мой пароход.

Пауза.

— И, может быть, было бы лучше, если бы пятнадцать лет назад вы не давали мне своих штанов, чтобы помочь бежать в Америку.

Масса самолетов.

Все ближе.

Горизонт молодеет.

Встает, говорит прямо зрителю:

— Слушайте, я не хочу вас агитировать, но я вам говорю — за эту страну, за эту родину без границы, за эту родину, которая окружена врагами и везде имеет друзей, за нашу родину стоит сражаться.

«Марш Буденного».

Конец

Великий утешитель

Пролог

Действующие лица:
Режиссер
Мужские ноги в сапогах
Мужские ноги в модных брюках и ботинках
Изящные женские ноги

Ножки (*одна из них стучит по полу*). А я говорю — все, все зрители, все решительно возненавидят вашу картину. Потому что вы издеваетесь над искусством, вы оскорбляете творчество. Вы унижаете художника. Вы берете произведение, которое производит чару-у-ющее, облагора-аживающее действие на людей, и рядом показываете грязную действительность, из которой мастер извлек бриллиант творчества. И вы растаптываете этот бриллиант, как... как.. как не знаю кто.

Режиссер (*смеясь*). Мерси, понял.

Сапоги (*они скромно скрещиваются*). Вы формалист, товарищ режиссер. И я боюсь, что вам просто интересно выкинуть формалистический фокус.

Ботинки. Вы забываете, что художник деформирует материал.

Режиссер (*сапогам*). А вот вы, директор, изучаете «Капитал»,

и вас никто не называет капиталистом. (*Ботинкам.*) А вы почему не хотите подумать о том, что если художник деформирует материал, то до этого заказчик деформирует художника?

Ножки. Гадость, гадость... Вы срываете священные покровы с творческого акта.

Сапоги. Ну уж это, ха-ха!

Режиссер. Насчет «ха-ха» это вы верно сказали, директор. Бывают, знаете, «ха-ха» продажные. Вот с такого «ха-ха» и надо сорвать покровы, чтобы люди нашего класса увидели, как для них делаются чарующие, облагораживающие произведения под давлением...

(*Во время этой реплики руки обладательницы ножек нервно натягивают платье над коленками.*)

Ботинки (*иронически*). Под чьим давлением?

Ножки. Да-да, под чьим давлением?

Режиссер. Под давлением буржуазии.

Ботинки. Политграмота!

Ножки. Так вы хотите сказать, что О'Генри был продажным писателем?

Режиссер. Дорогая моя, еще не было случая в истории, чтобы художник работал без вознаграждения. Дело не в О'Генри. О'Генри — пример. Я хочу наглядно рассказать то, что всем известно: капитализм создал Акционерное Общество Позолоченных Пилюль и Успокоительных Микстур для одурачивания масс. И чем лучше мы покажем, как организовано это производство, тем скорее мы освободим массы от воздействия этого тонкого аппарата идеологического обволакивания, тормозящего революцию в капиталистических странах, и тем скорее...

Ботинки. Знаете, давайте будем ставить идеологические картины, раз заказчик велит, но не разводите мне идеологической антимонии!

Режиссер (*в бешенстве*). А я, знаете, не принадлежу к племени древних подхалимлян, и что я говорю, то и делаю... и тем скорее мы освободим от учебы у классиков, умерших и живых, от влияния многих чарующих произведений, своих и чужих, от неправильных лозунгов в искусстве, от рапшства, через два «п»...

Сапоги. От формализма...

Режиссер (*зло*). Спасибо, что подсказали! А то я бы забыл! Да! И от формализма! Давайте условимся: я был сначала формалистом, а потом стал умным. Идет? И пусть некоторые критики ищут других мальчиков для битья.

Ножки. Гадость, гадость! Вы изменяете себе.

Режиссер. Зато не изменяю социализму!

Сапоги. Все-таки спорная вещь.

Режиссер *(спокойно)*. Ну, что ж, поспорьте... Смотрите и спорьте! А я посмотрю, какой зритель в чем увидит гадость,— тогда я буду знать, какой класс сформировал или деформировал его сердце и голову. Спорьте все время, пока будете смотреть. А то есть люди, которые смотрят с закрытыми глазами и спорят с закрытым ртом. А некоторые критики вдобавок рассматривают художественные произведения главным образом через замочную скважину какого-нибудь ответственного кабинета... Приготовились! Начали!

Часть первая

1

Город шумит сумасшедшим джаз-бандом.

Глубокое ущелье улицы горит танцующими огнями.

Поезда проносятся над ним по стонущим виадукам.

На крышах, на стенах, на подвесках, перекинутых через улицу, на облачном небе пляшут огни:

Кино «Грезы счастья»,
Сад «Волшебное очарование»,
Ресторан «Коктейль любви»,
Джаз-банд «Малиновая страсть»,
Пейте только «Первую весеннюю каплю дождя»,
Крем «Полюби меня, милый»,
Чулки «Волнующий изгиб».

Светящиеся стрелки башенных часов показывают шесть.

Шесть медленных медных ударов рассекают полоумный джаз города.

2

Мелодия печальная, как девушка, которая отдается за плитку шоколада, входит в этот шум:

«Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю...»

В ореоле огней к черным вершинам домов простерла руки девушка, тонкая и голодная.

Она говорит — себе, всем, никому:

— Я — Дульси, приказчица. Кончен мой рабочий день. Кончен наш рабочий день, мои сестры из универсальных магазинов. Десять часов мы продавали ленты, фаршированный перец, автомобили и всякие другие безделушки. Нашим пальцам больно, устали наши ноги и сердца. Трепещут наши тела. Они хотят пищи, отдыха и любви. Кто даст нам хорошей пищи, светлого отдыха и нежной любви?

Мужчины в белых костюмах оборачиваются и смотрят на Дульси. Любезный грубиян проплывает мимо нее, говоря тихим, любезным голосом:

— Я — сыщик Бен Прайс. Я страшно шикарный. Я вожу девушек в самые шикарные места.

Строгий джентльмен появляется с другой стороны, говоря:

— Я — начальник тюрьмы. Мы поедем к Гофману, будем слушать шикарную музыку и смотреть на шикарных людей.

Элегантный бандит возникает возле нее, произнося:

— Я — взломщик Джеймс Валентайн. Девушки любят меня. Вы шикарно проведете время, Дульси.

У Дульси блестят глаза, ее худое лицо пылает.

Пожилой господин с белыми баками заглядывает ей в глаза, говоря:

— Я — эльморский банкир. Я украл десять миллионов у моих пайщиков, я могу предложить вам шикарную жизнь.

Она опускает руки и говорит:

— Восковой цветок города развертывает свои мертвенно-бледные лепестки. Вместо ужина я купила на пятьдесят центов воротник из машинных кружев. За три года я только два раза была в Луна-парке и каталась на деревянных лошадках. Я — Дульси, приказчица. Я — одна из четырех миллионов и не знаю, зачем я живу. Кончен мой рабочий день и ничего не начинается. Где ты, где ты, мой утешитель?

За ее спиной опять появляется мужчина в белом костюме, любезный сыщик Бен Прайс.

Он берет ее под руку, вкрадчиво и нагло напевая — только мелодия:

«Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю...»

Дульси не двигается и только поворачивает к нему голову, устало и вопросительно.

И в то время, как Бен Прайс ласково напевает:

«Мелодичную песню покоя
Мы споем в лучезарном краю...»,—

она, глядя на Бена с усталым и презрительным выражением, тоскливо спрашивает:

— Где ты, где ты, великий утешитель?

Бен Прайс медленно поворачивает ее.

3

На фоне тюремных ворот с часовым слышится — совсем тихо — та же мелодия:

«Ни болью души, ни тоскою
Не спугнем беззаботность свою...»

Здание тюрьмы проплывает под угасающие звуки мелодии:

«Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю...»

За стойкой тюремной аптеки, заслонив лицо руками, сидит О'Генри в полосатом арестантском костюме.

Слегка раскачиваясь, как страдающий или пьяный человек, он отнимает руки от лица. Его лицо возбуждено. Глаза воспалены.

Он обводит глазами аптеку — высокое решетчатое окно, толстую дверь, белые стены. Он прислушивается.

Он медленно, опасливо озираясь на дверь, тянется рукой к полке.

Берет бутыль с полки.

Поглядывая на дверь, наливает из бутылки в мензурку.

На бутылке надпись: «АЛКОГОЛЬ».

Быстро ставит бутыль на место.

И, оглядываясь, выпивает.

Поднявшись, облокачивается о стойку, обнимает голову руками.

Он снова тянется рукой к бутыли.

В это время снизу слышатся шум, крик и стук.

О'Генри вздрагивает и с ужасом кричит:

— Опять..

4

В слабо освещенный карцер, вброшенный чьей-то рукой, влетел и упал на пол Джимми Валентайн.

За ним вошли два надзирателя: старик с седыми баками и помоложе с нависшими усами и лицом бульдога.

Без слов они начали методически избивать арестанта резиновыми дубинками.

Джимми кричал и задыхался от кашля.

Вошел любезный сыщик Бен Прайс. Надзиратели деловито продолжали свое дело.

Бен Прайс протянул руку:

— Прошу извинения, джентльмены. Разрешите мне проститься с моим другом мистером Валентайном.

Надзиратели остановились. Один из них вытер лоб рукой, другой расстегнул ворот мундира — устали.

Они что-то пробурчали, слов разобрать нельзя.

Бен подошел к Джимми и протянул ему руку.

— Ну, прощай, Джимми-франт,— сказал он чуть ласково.

Джимми прижимал руки к груди (они у него были в наручниках). Один палец у него был обмотан платком.

Бен ухватил Джимми за перевязанный палец.

Джимми вскочил со стоном.

Бен крутил перевязанный палец Джимми.

Джимми кричал:

— Пусти, негодяй! Пусти палец, пусти палец, негодяй!

Бен остановился на минуту и ласково сказал надзирателям:

— Вы знаете, что это такое? Это орудие производства нашего друга Джимми, его знаменитый палец со спиленным ногтем. Лучше всяких инструментов для вскрытия сейфов.

И он снова начал крутить палец Джимми, резким движением сорвал платок с пальца.

5

Шум избиения доносится до О'Генри.

Он затыкает себе уши. Никуда не уйти от этих звуков.

Не зная, куда деваться от преследующих его стонов, он бросается к своим бумагам.

Схватил перо, бормоча:

— Я должен об этом написать. Я должен закричать об этом. Мое сердце разорвется, если я не буду кричать.

Дверь аптеки отворилась. Генри бросил перо и встал.

Вошел начальник тюрьмы.

Начальник. Как дела, Портер?

О'Генри (*берет со стола два исписанных листка бумаги*). Добрый вечер, господин начальник. Я хотел бы...

Начальник (*передает О'Генри почтовый пакет*). Это вам...

О'Генри. Благодарю вас, сэр. Я хотел бы сообщить вам об одном деле.

Начальник. Да.

О'Генри (*протягивая начальнику листки бумаги*). Я узнал о преступных злоупотреблениях поставщиков нашей тюрьмы, сэр. Арестанты страдают.

Начальник. Ну-с.

О'Генри. Я позволил себе изложить это в письменном виде, я беру на себя ответственность за факты. (*Пауза.*)

Начальник. Вы до сих пор хорошо вели себя, Портер. Вас перевели в аптеку. (*Переводит глаза с О'Генри на бутыль с алкоголем. Подходит к полке, берет бутыль, поднимает ее на уровень глаз, рассматривает, ставит на место.*)

Снизу снова доносится шум избиения.

Начальник. И вы до сих пор не испытывали... никаких неприятностей. (*Глядя на листки, которые О'Генри держит в руках.*) Вам даже разрешается наполнять корзину разорванной бумагой.

О'Генри понял все, что ему было сказано. Ему стоит большого труда сохранить достоинство. Он рвет листки, бросает их в корзину и говорит:

— Слушаюсь, сэр.

Начальник ставит бутыль на место и говорит:

— Я вам лучше пришлю бутылку виски.

Проглотив еще одно оскорбление, Генри отвечает:

— Благодарю вас, сэр.

6

Надзиратель закончил избиение.

Джимми лежал на полу.

Бен Прайс пригнулся к нему. Сказал:

— Прощайте, мистер Валентайн. На этот раз вы не ушли из моих рук.

Надзиратель бросил Джимми арестантский костюм.

Джимми затрясся в чахоточном кашле.

7

О'Генри раскрыл пакет, вынул из него рукопись и письмо на небольшом бланке.

Держа бланк в руке, прочитал: «К сожалению, ваш рассказ не считаем подходящим для четырех миллионов наших читателей...»

О'Генри скомкал бумажку, бросил ее в корзинку. Корзинка была полна бумаги.

Взял рукопись, стал ее рассматривать, повернул оборотной стороной. Там была размашистая надпись. О'Генри усмехнулся, прочел: «Существуют только две темы, о которых можно говорить, дав свободу своему воображению. Вы можете говорить о ваших снах и вы можете передавать то, что вам сказал попугай...»

— Да, конечно... Благодарю вас, господин надзиратель...

8

Шатающегося Джимми надзиратели вели по коридору. Коридорный открыл дверь камеры.

Джимми вошел в нее.

Обитатели камеры (человека три-четыре, в их числе один негр) с любопытством встретили Джимми.

Первый арестант. Джимми.

Второй арестант. Засыпался.

Негр (*грустно*). Опять пришли, Джимми.

Джимми, кашляя, присел на табуретку.

Третий арестант. Пришел... Приехал в парадной карете губернатора. Со знаками отличия на спине и ребрах.

Джимми (*пытаясь улыбнуться*). Теперь конец, ребята. Двадцать лет, не меньше.

Негр. Палец... опять палец... Много били, Джимми?.. *(Подает ему воду в кружке.)*

Джимми (*отпил воды*). Бен Прайс постарался. Заплатил за прежние свои неудачи. (*Вынул платок из кармана, перевязал себе палец.*)

Негр. Никогда не говори «конец», Джимми. У каждой тучи есть серебристая подкладка.

Первый арестант. Есть-то есть, да только богатые спарывают ее всю для себя.

Джимми (*махнув рукой*). Только мать жалко. Опять будет у тюрьмы стоять.

Третий арестант. Ладно, Джимми. Мы еще встретимся с Беном на воле. (*Сделал движение рукой, как будто хватая кого-то за горло.*)

Открылась дверь. Вошел О'Генри с лекарствами в плетенке.

Через дверь видно, как прошел начальник.

Арестанты приветствовали О'Генри возгласами «Алло, Биль», как доброго приятеля.

О'Генри вошел медленно, присматриваясь к новому арестанту.

Джимми смотрел на него с улыбкой.

О'Генри остановился, тихо сказал:

— Это вы, Джимми? Так скоро?

— Соскучился по вас, Биль,— ответил Джимми.— Уж очень вы хороший парень, Портер.

Первый арестант, зайдя сбоку, сказал ему так, чтобы не услышал Джимми:

— Дайте парню дозу горячительного. Избили, собаки.

О'Генри вздрогнул:

— Так это его... Не мог взять сегодня. Джимми, дайте я вам перевяжу палец.

— Не надо, Биль, — ответил Джимми.— Я знаю, вам это неприятно.

— Дайте, дайте, — сказал О'Генри, вынимая бинт.

Джимми снял платок с пальца и протянул руку.

О'Генри, морщась, как от боли, начал перевязывать.

Третий арестант хлопнул О'Генри по плечу:

— Эх, не выйдет из вас грабитель, старина.

О'Генри мягко улыбнулся:

— Да, знаете, не выйдет. Я однажды не смог даже подержать лошадей банды моего друга Дженингса.

Негр сказал, утешая:

— Ничего, мистер Портер, у вас тоже хорошая специальность.

Все рассмеялись.

Второй арестант. Знаете, Портер, а что если бы вы написали про этот наш милый особнячок. Так, чтобы фраерам на воле расчесать совесть.

О'Генри. Может быть, когда-нибудь напишу.

Негр *(недоверчиво)*. Всю правду напишете, мистер Портер?

Первый арестант. Правду...

Третий арестант. Я, конечно, ни хрена не понимаю в этих литературных специальностях, Портер, но что-то я не слышал про правду в газетах и книгах...

О'Генри. Есть такие книги.

Пауза. Все ждут.

О'Генри. Только их или не печатают, или за них сажают.

Арестанты смеются.

Первый арестант. И вы такие напишете? А как же начальник... пропустит...

О'Генри. Друзья мои, существуют только две темы, о которых можно говорить, дав свободу своему воображению. Вы можете говорить о ваших снах и вы можете передавать то, что вам сказал попугай.

[*Конец первой части*]

Часть вторая

1

В маленькой мансарде с косым потолком Дульси стоит перед зеркалом, висящим на стене.

Она говорит, болезненно усмехаясь, самой себе:

— Где ты, где ты, мой утешитель?.. Один господин обидел меня сегодня в магазине. Он обнял меня за талию и поцеловал. Я сказала об этом хозяину. Он мне ответил, что со следующей недели я буду получать долларом больше. Может быть, я даже красива... Тот человек одевается щегольски и безошибочно определяет у своего ближнего степень его

голодовки. Он может, взглянув на продавщицу в магазине, сказать вам с точностью до одного часу, сколько времени прошло с тех пор, как она в последний раз ела что-нибудь питательнее, чем салат и чай. Может быть, когда-нибудь придет другой. В глазах у него будет тайная печаль. Я буду немного бояться сурового, но нежного взгляда его глаз, и, когда он придет в этот дом, его сабля со звоном будет колотиться об его ботфорты. Ты пришлешь его ко мне, великий утешитель.

2

Аптека. О'Генри отставил мензурку (из которой он только что хлебнул). Глядя перед собой, он смеется, слегка пьяный и довольный своей выдумкой:

— Разумеется, Дульси... Я пришлю его к тебе в карете «скорой помощи». Добрым принцем в белом халате он поскачет искать тебя по дебрям города и, найдя в заколдованной светелке под крышей, в меблированных комнатах, пробудит поцелуем от голодного обморока.

О'Генри склонился над газетой.

В газете было напечатано:

«БАНКИР АДАМС УБЕЖАЛ, ПРИХВАТИВ С СОБОЙ ДЕСЯТЬ МИЛЛИОНОВ».

«ПРОКУРАТУРА ИЗЫСКИВАЕТ СПОСОБЫ, ЧТОБЫ ОТКРЫТЬ СЕЙФ, В КОТОРОМ ОСТАЛИСЬ ВАЖНЫЕ ДОКУМЕНТЫ».

О'Генри. Здесь зарыта тема для рассказа. *(Смеется.)* Но кто откроет сейф?

Машинальным движением он потянулся к бутылке с алкоголем.

3

Мать Джимми стояла у тюрьмы. Она смотрела на высокие окна с решетками.

Неподвижно стоял часовой у ворот.

Старуха не сходила с места.

4

В камере Джимми лежал на койке.

Первый арестант сидел возле него. Он читал вслух из журнала рассказ О'Генри «Степной принц»: «И тогда принц подошел ко мне, завернул меня в одеяло и вынес меня на руках. Он был такой высокий, сильный и красивый. Только лицо у него было шершавое, как половая щетка, и от него разило водкой. Он посадил меня на лошадь, прямо перед собой, и мы помчались по дороге, окруженные рыцарями...».

Арестанты рассмеялись.

— Весело врет,— сказал второй арестант.

— Он славный чудак,— сказал Джимми.— За деньги, которые он выколачивает писаниной, он посылает подарки дочке. И от нее скрывают, что ее отец в тюрьме.

Джимми закашлялся. Вытер губы платком.

— Значит, очки втирает себе и другим? — спросил третий арестант.

Джимми ответил:

— Людям от этого только польза.

Третий арестант закричал сердито:

— Кому польза? Людей надо лупить правдой по башкам, чтобы они знали, что делать.

Он вскочил на табуретку и стал смотреть в окно.

Мать Джимми стояла перед тюрьмой.

Джимми спросил, кашляя:

— Она стоит?

— Нет,— сказал третий арестант,— нет ее. Ты не думай, Джимми.

5

В банке у закрытого сейфа стояли: прокурор, полицейский инспектор, сыщик Бен Прайс.

— Может быть, мы попробуем динамит? — спросил полицейский инспектор прокурора.

— Нам важно достать бумаги в целости, инспектор,— ответил прокурор.— Оставит ли нам динамит бумаги?

— Если я могу позволить себе, сэр,— сказал Бен Прайс.— Я бы подал идею, сэр.

— Пожалуйста, мистер Прайс,— сказал прокурор.

— Есть один специалист, сэр, который умеет вскрывать сейфы без динамита и без инструментов. Большой негодяй, сэр. Джеймс Валентайн. Большой артист, сэр.

— Где он? — спросил прокурор.

— В тюрьме,— сказал инспектор.

— Большой негодяй? — переспросил прокурор и взялся за телефонную трубку.— Дайте тюрьму.

6

В кабинете начальника тюрьмы сидела мать Джимми.

— Нет,— сказал начальник,— Джеймсу Валентайну свидания не разрешены.

— Но мой мальчик болен,— сказала старушка.— Он кашляет, Джимми. Вы мне не скажете, сэр, он сильно кашляет?

— Не знаю, это дело доктора,— ответил начальник.

— Когда ваш сын кашляет...— сказала старуха.

— Таких сыновей лучше не иметь, женщина,— прервал ее начальник.

Зазвонил телефон. Начальник взял трубку:

— Да. Да. Да. Есть. Да, большой негодяй. Может. Гм... не знаю. Может отказаться (*посмотрев на старуху*). Да, есть. Обещать. Хорошо.

Начальник положил трубку.

— Позвать Валентайна,— сказал он служителю.

— Слушаюсь, сэр,— сказал служитель и вышел.

Старуха поднялась, дрожа от волнения.

— Благодарю вас, сэр, благодарю вас, сэр, — сказала она.

Начальник ответил жестко:

— Пройдите в ту комнату. Сядьте — и ни звука, если хотите увидеть вашего сына.

Начальник открыл дверь соседней комнаты, пропустил старуху и запер дверь за собой.

7

Камера. Третий арестант ходит взад и вперед.

Первый арестант спросил Джимми:

— Ты бы, может быть, что-нибудь съел, Джимми?

— Вы обо мне не тревожьтесь, ребята.

Второй арестант сказал:

— Вот если бы изобрести такой инструмент... электрический... Поднес ты его к двери — двери нет... Поднес ты его к надзирателю — надзирателя нет... Вышел ты на улицу...

Первый арестант:

— Ни хрена нет!

Третий арестант хлопнул первого по голове:

— Сочинители!

Негр сказал:

— Я тоже сочинитель. Когда я выйду отсюда, я тоже переменю имя и снова стану работать в мюзик-холле. Я уже номер себе сочинил... по рассказу мистера Генри. Веселый номер. Хочешь, Джимми, покажу?

— А я не помру со смеха? — спросил Джимми.

— Брось, Джимми,— сказал третий арестант и крикнул негру:— Валяй, артист!

Негр, танцуя, запел:

«Много в колоде счастливых карт,
Счастье — сукина дочь.
Раз Джимми-дружок попал на фарт
В святочную ночь.

В спящий дом двери себе
Гостеприимно открыв,
У кассы железной, как бебе,
Джимми был счастлив.

Но ангел-хранитель за нами вслед
Ходит неслышен, незрим.
Вспыхивает электрический свет —
И чудо видит Джим.

Малютка, глазки протирая,
В пижамке стоит у комода.
Добрый вечер, дядя. Какая
Хорошая погода!

Папы и мамы дома нет.
Я рада, что вы пришли.
В буфете есть пара холодных котлет
И бутылка «Шабли».

Я папу и маму очень люблю.
(Располагайтесь здесь.)
Сейчас я вас напою-накормлю,
И вы — исправитесь.

Эти слова по команде «пли»
В сердце самое
К Джимми попали, — он пьет «Шабли»,
Котлеты шамает.

А крошка ему: «Я хотела вам бы
Дать совет простой.
Вы теперь скажите — амба
Жизни воровской.

Ну, а затем, окончательно чтоб
Душа была согрета,
Вы меня поцелуйте в лоб,
Как пишут в воскресных газетах».

Заскрипел замок. Негр прервал песню. Все посмотрели на дверь. Она открылась.

В двери стоял служитель.

— Джеймс Валентайн,— сказал он,— к начальнику!

Джимми медленно поднялся.

— Гляди веселей, ребята,— сказал он, выходя.

Арестанты смотрели сумрачно.

Дверь захлопнулась за Джимми. Слышны были шаги Джимми и служителя в коридоре.

— Продолжай! — мрачно крикнул третий арестант.

Негр продолжал неуверенно. Веселый мотив стал грустным:

«И вежливо проводив его
До выходных дверей,
Малютка сказал: «Пока. Всего.
Бегите к маме скорей».

Так-то ангелок вполне
Джимми-франта спас.
Это факт — ей-ей, а не
Святочный рассказ».

8

Начальник тюрьмы ходил взад и вперед по кабинету.

Мать Джимми сидела в соседней комнате у двери. Прислушивалась. В кабинет начальника вошел Джимми. Служитель остановился у двери. Джимми шагнул вперед.

Начальник. Я вас позвал, Валентайн, чтобы сделать вам предложение.

Джимми. Да, сэр.

Начальник. Нужно, чтобы вскрыли сейф Эльморского банка вашим способом.

Джимми (*после паузы*). Штат Огайо сделал для меня слишком мало хорошего, чтобы я совершил это для него.

Начальник. Если вы это сделаете, Валентайн, вы увидитесь с матерью.

Джимми. Я хотел бы увидеть свою мать. Я не прочь умереть у нее на руках. Это доставило бы ей удовольствие.

Мать Джимми при этих словах вскочила, нажала ручку двери.

Начальник услышал звук поворачиваемой ручки, подошел к двери, поднял ручку, в упор глядя на Джимми.

Джимми. Но штат Огайо научил меня не верить обещаниям, сэр.

Начальник (*громко*). Вам обещано помилование, Валентайн. (*Открыл дверь, пропустил старуху.*)

Джимми сделал шаг вперед, мать сказала: «Джимми!..»

Начальник шагнул вперед и встал между нею и Джимми в прежней жесткой позе.

Джимми (*возмущен, но совершенно разбит этим приемом*). Я согласен, сэр.

9

Аптека. Джимми стоял перед О'Генри с перевязанным пальцем. Напильник лежал на столе. О'Генри отрезал ножницами концы завязки.

О'Генри. Ну вот, Джимми, вы скоро выйдете на свободу и снова станете молодым и цветущим парнем.

Джимми. У вас богатое воображение, Биль.

О'Генри. Нужно иметь большое мужество, чтобы глядеть правде в глаза, Джимми. Удивительная вещь ложь.

Джимми. К черту правду и да здравствует Акционерное Общество Позолоченных Пилюль для Дураков! Директор Биль Портер.

О'Генри. Нет, я только плохо оплачиваемый служащий. Вы знаете, что я сделаю, когда выйду из тюрьмы? Я переменю свое имя. Биль Портер был обвинен в краже денег из банка, где он служил. И хотя не я украл деньги, а другой и я был обвинен неправильно, никто не должен знать, что я сидел в тюрьме. Тюремный ярлык хуже печати Каина. Если свет увидит его когда-нибудь, моя жизнь погибла. Я не хочу быть в рядах отверженных.

Открылась дверь. Надзиратель сказал:

— Пора!

Джимми пошел к двери.

О'Генри продолжал, обращаясь к двери:

— И когда мое сердце разорвется от моих веселых рассказов или от пьянства, на мою могилу придет приказчица Дульси, принесет букет дешевых цветов и скажет: «Спи спокойно, О'Генри, забавный выдумщик, великий утешитель...»

10

Аптека. О'Генри сидел у себя за конторкой. Готовился писать.

— Я понял. Я понял теперь, в чем вся штука. Нельзя писать чернилами и нельзя писать кровью своего сердца. Можно писать только кровью чужого сердца. Ты должен быть сначала хамом, если хочешь быть художником.

Пауза.

— Я думаю, я сумею рассказать вам историю — вы будете довольны.

О'Генри быстро написал: «МЕТАМОРФОЗА ДЖЕЙМСА ВАЛЕНТАЙНА».

[*Конец второй части*]

Часть третья

1

На листе бумаги рукою О'Генри написано:
«МЕТАМОРФОЗА ДЖЕЙМСА ВАЛЕНТАЙНА».
Рука снимает этот лист с экрана.

2

Начальник тюрьмы сидел в своей конторе за столом.

Служитель открыл дверь и пропустил Джимми Валентайна, молодого, веселого, красивого.

— Ну вот, Валентайн,— сказал начальник,— губернатор вас и помиловал. Возьмите себя в руки и постарайтесь стать человеком. Ведь, по правде, вы неплохой парень. Перестаньте же взламывать сейфы и живите честно.

— Я? — с удивлением сказал Джимми.— Да я во всю свою жизнь не взломал ни одного сейфа.

— Ну, разумеется,— рассмеялся начальник тюрьмы.— Конечно, нет. Вы не хотели скомпрометировать кого-нибудь из самого высшего общества и поэтому не старались доказать свое алиби на суде... Ха-ха...

— Я? — переспросил Джимми с видом недоумевающей добродетели.— Да что вы...

— Уведите его, Кронни,— с улыбкой сказал начальник тюрьмы,— и снабдите его выходным платьем. Подумайте все-таки о моем совете, Валентайн.

Начальник тюрьмы взял со стола ящик с сигарами и поднес его Джимми. Джимми взял сигару.

Начальник тюрьмы зажег спичку.

Джимми закурил сигару.

Начальник пожал ему руку.

Джимми вышел со своим спутником.

3

Открылась калитка в тюремных воротах. Джимми вышел из нее, одетый в плохо сшитый костюм и жесткие ботинки. Яркий солнечный свет облил его.

Трепетали зеленые деревья. Радовались цветы.

Легкой походкой спортсмена Джимми пошел по бульвару.

4

Под липами сверкала золотыми буквами витрина кафе Майка Долана. Майк стоял за стойкой, расставляя бутылки.

В кафе был только один посетитель. Сыщик Бен Прайс потягивал соду-виски за столиком.

Джимми вошел в кафе.

— Алло, Джимми,— приветствовал его Майк.

— Алло, Майк,— отвечал Джимми.

И, улыбаясь, кивнул сыщику:

— Доброе утро, Бен.

— Доброе утро, Джим,— ответил сыщик.

Майк сказал:

— Очень жаль, что мы не могли сделать этого раньше, голубчик Джимми. Губернатор, знаешь, артачился.

И Майк сделал характерное движение пальцами.

— Ты хорошо себя чувствуешь? — продолжал Майк.

Джимми весело ткнул его рукой в живот.

— Поправился на пять кило.

Майк взял ключ с полки, подал его Джимми.

Джимми, напевая, прошел в заднюю дверь кафе.

Сыщик спокойно смотрел ему вслед.

5

Джимми поднялся по лестнице на площадку второго этажа.

Открыл ключом дверь. Зашел.

В комнате все было в том же виде, как он оставил.

Джимми осмотрелся. Что-то на полу обратило его внимание.

Нагнулся. Поднял запонку с пола.

Улыбаясь, рассматривал запонку.

Запонка стала расти.

В ней отразилась в вертящемся вихре борьба двух человек.

6

Джимми вспомнил свою драку с сыщиком Беном Прайсом, когда тот арестовывал его.

Дрались недолго, но основательно. Сцепившись, вертелись колесом по комнате, как два акробата.

В драке отлетела запонка у Бена Прайса.

Прайс одолел Джимми. Ловко застегнул на нем наручники.

Они стояли друг против друга, тяжело дыша.

7

Джимми улыбался, рассматривая запонку.

Положил ее в жилетный карман.

Откинул от стены складную кровать, отпихнул доску в стене и вытащил покрытый пылью чемоданчик.

Открыл его и любовно посмотрел на прекрасный набор инструментов взломщика: сверкающие, как инструменты хирурга, дрели, пробойники, сверла, отмычки, клещи, буравчики.

Джимми вынул несколько инструментов, перетер их носовым платком, вложил обратно и закрыл чемодан.

Заботливо вытер его.

Открыв гардероб, Джимми вынул элегантный костюм.

8

Сыщик все еще сидел в кафе.

— Нет,— сказал он Майку,— в следующий раз он так легко от меня не отделается.

Майк усмехнулся:

— Джимми?..

Сыщик спросил:

— Он сильно пьет?

Майк ответил:

— Джимми?..

Сыщик спросил:

— У него нет любимой девушки?

Майк ответил:

— У Джимми?..

Прайс помахал рукой, ушел.

9

Джимми спустился с лестницы.

Он прошел через кафе. Теперь он был одет с большим вкусом в хорошо сидевшее на нем платье, а в руке у него был обтертый и вычищенный чемодан.

— У тебя что-нибудь наклевывается? — весело спросил его Майк.

— У меня? — с недоумением ответил Джимми.— Я не понимаю тебя. Я — представитель нью-йоркской компании мыльных пузырей и патентованных брюкодержателей.

10

ЭТИ СЛОВА ПО КОМАНДЕ «ПЛИ»
В СЕРДЦЕ САМОЕ
К ДЖИММИ ПОПАЛИ,— ОН...

Ночью несколько полисменов и сыщик Бен Прайс стояли перед взломанной железной кассой.

Бен Прайс внимательно осматривал взломанную дверь сейфа.

Показывая полисменам выдернутый замок, Бен сказал:

— Это автограф Джимми Валентайна. Он возобновил работу. Взгляните на этот секретный замок. Он выдернут с такой же легкостью, как редиска в мокрую погоду. Посмотрите, как чисто выбит предохранитель. Джимми никогда не приходится буравить больше одной дырочки. Да, мне нужно снова заняться мистером Валентайном.

11

Уютно устроившись на бархатном сиденье купе первого класса, Джимми скромно дремал между двумя симпатичными старичками.

В сетке над его головой покачивался его чемодан.

Конец третьей части

Часть четвертая

1

С песней ехали студенты на крыше дилижанса.

Дилижанс въехал на маленькую улицу маленького городка.

Пыльная улица была залита солнечным светом.

Студенты пели разухабистую песню:

«Есть глаза-бирюза,
Есть и карие глаза,
Блещут глазки
Всякой краски,
Глазенята-буза».

Пел с ними и Джимми Валентайн, похожий на атлетически сложенного молодого студента, возвращающегося домой из колледжа.

Дилижанс остановился.

Джимми сошел с него.

Дилижанс с поющими студентами поехал дальше.

Через улицу переходила молодая барышня.

Она пересекла дорогу Джимми.

Джимми был поражен чудесным видéнием.

Проехал дилижанс. Студенты пели:

«Но я думаю так:
Ты себе не враг.
Бойся ока
С поволокой
Томной девы, дурак».

Девушка взглянула в глаза Джимми Валентайна.

Джимми взглянул в глаза девушки.

Ангельское личико в ореоле золотых волос проплыло перед его затуманенным взором.

2

Вспомнилось: мать подбрасывает на руках чудного невинного бутуза, напевая: «Мой мальчик Джимми...»

Вспомнилось: мальчик с голыми коленками собирает ромашки на цветущем лугу.

Вспомнилось: милый маленький домик, дикий виноград, кусты жимолости и роз.

Вспомнилось: два прелестных голубка целуются на голубятне.

3

Джимми робко приподнял шляпу.

Девушка смутилась и, вскинув головку, вошла в дверь дома.

Джимми со шляпой в руке смотрел на дверь, в которую она вошла.

Как загипнотизированный, смотрел он на дверь.

Дверь была в тумане.

В тумане колебались прозрачные очертания девичьего лица.

Туман рассеялся. Джимми прочитал на стеклянной доске:
«ЭЛЬМОРСКИЙ БАНК».

Джимми решительно толкнул дверь.

Он очутился в вестибюле банка.

Платье видения мелькнуло перед ним, исчезнув за закрывшейся дверью.

Не спуская глаз с двери, Джимми шел вперед.

Мальчик, обшитый галунами и пуговицами, вскочил перед ним со стула.

Джимми споткнулся о мальчика.

— Да, сэр? — спросил мальчик, стараясь сохранить равновесие.

Джимми рассеянно погладил мальчика по лицу.

— Да, сэр?..— недоуменно повторил мальчик, отклоняясь.

Джимми серьезно посмотрел на мальчика.

— Вашу карточку, сэр,— догадался наконец мальчик.

Медленными движениями Джимми достал бумажник, вынул из него карточку и дал мальчику.

Мальчик исчез за закрытой дверью.

4

Девушка сидела на ручке кресла, прижимаясь к отцу.

Мальчик подал карточку.

Банкир посмотрел на нее. Дочь смешала золото своих волос с белыми баками папаши.

На карточке стояло:

«РАЛЬФ Д. СПЕНСЕР.
ЭЛЕГАНТНАЯ ОБУВЬ».

— Проси,— сказал банкир.

Мальчик открыл дверь, приглашая Джимми войти.

— Прошу прощения,— сказал Джимми, войдя.— Если я не помешаю.

Мальчик вышел, закрыв за собой дверь.

— Очень рад, мистер Спенсер, очень рад, — приветливо сказал банкир.— Мы всегда рады новым людям в нашем маленьком, но процветающем городке... Меня зовут Адамс. Это моя дочь — Аннабель. Аннабель, это мистер Спенсер.

Джимми поклонился.

Аннабель вспыхнула и наклонила голову, опустив глаза.

— Мистер Адамс,— начал Джимми, ставя чемодан осторожно на пол.— Меня привлекла к вам...

Издав щебет раненой птички, Аннабель вскочила с кресла и порхнула к двери.

Джимми вскочил, споткнулся о свой чемодан, открыл ей дверь.

Они обменялись испепеляющими взглядами у двери.

5

Джимми вернулся к банкиру. Банкир встал и любезно усадил его в кресло. Между ним и банкиром была дверь нового сейфа.

— Мистер Адамс,— сказал Джимми,— меня привлекла к вам...

Он увидел сейф и заикнулся.

Стараясь не смотреть на сейф, он продолжал:

— Меня привлекла к вам очаровательная... очаровательная... надежда основать хорошее обувное дело в вашем городе.

Банкир восторженно поднял обе руки.

— Вы ничего лучшего и не могли придумать. Мы к вашим услугам, мистер Спенсер,— сказал банкир, описывая руками круг, закончившийся на сейфе.

Джимми еще раз отвел глаза от сейфа.

6

Дальше идет туманный бред любви, который можно сделать только в кино.

Раскрываются почки на невиданных деревьях, осиянных волшебным светом.

Раскрываются белоснежные лепестки огромных невообразимых цветов.

Они колышутся, плывут, переплетаются.

Розовый туманный вихрь кружит их.

Две пары рук с двух сторон возникают и тянутся друг к другу в этом вихре.

Наплывают замки из слоновой кости в трепещущих воздушных горах.

И снова розовый туманный вихрь.

И в нем — запрокинутое, манящее, воздушное лицо золотоволосой Аннабель.

И в нем — пылающее, трепетное лицо Джимми.

Они тонут в лесу невообразимых пальм.

Удаляются пальмы, образуя ровную, как нитка, дорогу.

И два ребенка — мальчик и девочка, взявшись за руки, бегут далеко-далеко по этой дороге.

И в розовом тумане поют необыкновенные цветистые птицы.

Птицы машут крыльями, и шум крыльев переходит в шум водопадов.

И сказочные водопады брызжут кружевной пеной.

Падают водопадом воздушные кружева.

Вихрятся кружева, и из пены кружев — снова запрокинутая манящая золотая головка Аннабель.

Она исчезает, и — в розовом тумане трепетное лицо Джимми.

И опять розовый туманный вихрь.

И из вихря — сверкающая кожей и золотом надпись:

«РАЛЬФ Д. СПЕНСЕР.

ЭЛЕГАНТНАЯ ОБУВЬ».

7

Медленно-медленно раскрывается дверь обувного магазина.

Джимми Валентайн выходит из нее, красивый, элегантный, солидный.

Быстро распахивается дверь банка.

Аннабель Адамс выходит из нее, чарующая, как никогда.

Они идут по бульвару навстречу друг другу.

Они встречаются.

Джимми элегантно снимает шляпу.

Аннабель элегантно протягивает ему руку.

Они идут по бульвару.

Они так необыкновенно красивы, счастливы и молчаливы, что хочется смотреть на них сбоку, спереди и сзади.

Джимми хочет ей что-то сказать и не решается.

Она хочет от него что-то услышать и говорит с ним только глазами.

Наконец Джимми решается:

— Аннабель, верите ли вы в меня?

Она отвечает:

— О, Ральф, верю ли я в вас...

Он говорит:

— О, Аннабель, если бы [вы] знали все...

Она отвечает:

— Мой дорогой Ральф, я знаю все.

Он спрашивает с тревогой:

— Вы знаете все?

Она отвечает:

— Ну, конечно, дорогой Ральф, папа говорит, что ваш обувной магазин скоро побьет всех конкурентов.

Он говорит со вздохом облегчения:

— О, Аннабель, вы воскресили меня к новой жизни.

И они тонут в розовом туманном вихре.

8

Дилижанс въезжал в Эльмор.
Студенты, сидевшие на крыше дилижанса, пели песню:

«Есть глаза-бирюза,
Есть и карие глаза,
Блещут глазки
Всякой краски,
Глазенята-буза.

Но я думаю так:
Ты себе не враг.
Бойся ока
С поволокой
Томной девы, дурак».

Бен Прайс подпевал им.
Дилижанс остановился на главной улице.
Бен Прайс сошел с дилижанса.
Он направился в город.

9

Джимми и Аннабель стоят на фоне цветов и листвы. Она положила голову к нему на грудь. Подняв на него глаза, Аннабель произносит долгожданное, очаровательное «да».

Поддерживая одной рукой Аннабель, Джимми другой вынимает что-то из жилетного кармана.

Это — запонка Бена Прайса.

Аннабель бессознательно удачно держит изящно изогнутую левую ручку.

Она закрывает глаза.

Джимми, не глядя, пытается надеть ей на палец запонку Бена Прайса.

Не надевается.

Ах, дьявол. Он увидел, что достал не тот предмет.

Но Аннабель все еще не открыла глаз.

Испуганно спрятав запонку обратно, Джимми достал кольцо.

Аннабель с закрытыми глазами протягивает нужный пальчик.

Джимми надевает кольцо на пальчик.

Тут она открывает глаза.

— О, мой Ральф...

— О, моя Аннабель...

— Как я горда тобой, мой Ральф...

[*Конец четвертой части*]

Часть пятая

1

Бен Прайс шел по бульвару.

2

Джимми Валентайн завтракал у Адамса.

Завтрак подходил к концу.

Адамс, его жена и две девочки, пяти и девяти лет,— все любовно смотрели на веселого Джимми.

Джимми сделал зайчика из салфетки и смешил им детей.

Дети восторженно хлопали в ладоши.

Миссис Адамс спросила Ральфа:

— Вы не можете отложить вашу поездку, милый Ральф?

Джимми, продолжая забавлять детей зайчиком, ответил:

— Я завтра же вернусь. Мне надо закончить одно неприятное дело и (*посмотрев на Аннабель*), кстати, купить кое-что в Литл Рок.

Аннабель покраснела и опустила глаза.

Папаша и мамаша таяли, глядя на Ральфа и Аннабель.

Дети вскочили со стульев, бросились к Джимми, уцепились в него.

3

Бен Прайс шел по главной улице.

Подошел к магазину элегантной обуви Ральфа Д. Спенсера.

Остановился, посмотрел на витрину.

4

Джимми, Аннабель и две девочки, взявшись за руки, кружились, танцевали.

Ральф напевал песенку:

«У тети моей
Семь крошек-дочерей,
Они не плачут, не шалят,
Когда им не велят.

Все танцуют в такт,
Головкой так-так-так,
Ручкой хлоп-хлоп-хлоп,
Ножкой топ-топ-топ.
Стоп».

Остановились, заливаясь смехом.

Адамс сказал, направляясь к двери:

— Кабриолет будет ждать вас у банка, Ральф.

Джимми, продолжая танцевать, пропел:

— Спасибо, спасибо.

5

Бен Прайс подошел к зданию банка.

Из банка вышел Джимми в сопровождении миссис Адамс, Аннабель и девочек.

Бен узнал Джимми.

Остановился, чтобы его не заметили.

Все пошли по улице. Джимми, держа за руки обеих девочек,— впереди, мать и Аннабель — сзади.

Бен последовал за весело идущей компанией.

6

У себя в кабинете мистер Адамс открыл железную дверь нового сейфа.

С интересом рассматривал устройство механизма.

Закрыл дверь, снова открыл ее.

Любовался.

7

Бен шел за компанией.

Впереди него видны были тени идущих.

Джимми нес на руке пятилетнюю, вторая прыгала, не выпуская его другую руку.

У магазина элегантной обуви остановились.

Джимми опустил девочку на землю и сказал:

— Я только на минутку. Захвачу чемодан.

Джимми вошел в магазин.

Бен Прайс прислонился к фонарному столбу и стал рассматривать небо.

Мамаша с дочерьми стояла у витрины.

— Ты будешь счастлива, Аннабель,— сказала мамаша.

— О, мама, он такой добрый и благородный.

Джимми вышел из магазина с чемоданом в руках.

Девочки побежали вперед.

Джимми подал руку мамаше.

Аннабель, розовая, счастливая, шла возле мамаши.
Бен отклеился от фонаря и пошел за ними.

8

К подъезду подкатил кабриолет.
Банкир вышел на крыльцо банка.
Семейная компания подходила к банку.
Бен шел за ними.
— Ральф,— закричал банкир,— зайдите на минутку, я вам покажу интересную штучку.
Все вошли в банк.
Бен подошел к дверям банка. Постоял минуту и вошел.

9

Клерки с любопытством смотрели на жениха мисс Аннабель.
Джимми любезно приветствовал их рукой.
Он поставил чемодан на пол.
Банкир закричал:
— Джентльмены, познакомьтесь с мистером Ральфом Спенсером. Мистер Спенсер, первый обувной торговец нашего города, помолвлен с моей дочерью.
Клерки загудели.
Старенький кассир подошел к Джимми, протянул ему руку:
— От имени всех позвольте принести вам поздравления. Пусть этот брак будет так же прочен, как наш новый сейф.
Все были счастливы. Адамс весело смеялся. Кассир пожал руку Аннабель. Обернулся к служащим и, подняв руку, закричал:
— В честь счастливой пары — гип-гип...
Все:
— Ура!
Кассир:
— Гип-гип...
Все:
— Ура!
В третий раз прокричали «ура!». Адамс потащил Джимми за руку к сейфу:
— Посмотрите, Ральф, наш новый сейф. Мы только что установили самую новомодную штучку. Эта новая патентованная дверь просто чудо. Три массивных стальных засова. Они одновременно закрываются одним поворотом ручки. Замечательный часовой механизм. Что вы скажете, Ральф? Разве не надежная штука против самого отчаянного взломщика?

Джимми ответил вежливо:

— Наверное. Наверное. Замечательный замок.

Аннабель, переполненная счастьем и весельем молодости, надела на себя шляпу Джимми и подняла чемодан.

Все радостно улыбались, глядя на нее.

— Разве из меня не вышел бы хороший коммивояжер? — сказала Аннабель.— Батюшки, Ральф, какой он тяжелый. Можно подумать, что он набит золотом.

Джимми сказал спокойно:

— В нем партия никелированных рожков для надевания ботинок. Я хочу их вернуть. Я беру их с собой, чтобы избежать расходов по пересылке. Я стал очень экономным.

Бен Прайс стоял облокотившись на решетку, и как бы случайно заглядывал за перегородку.

10

Когда Джимми и Адамс отвернулись от сейфа, старшая девочка, играя, втолкнула младшую в сейф.

Захлопнула дверь. Повернула ручку секретного замка.

Женщины закричали.

Старый банкир бросился к ручке и, дергая, старался повернуть ее.

— Дверь невозможно открыть,— простонал он.— Часы не были заведены, и соединительный механизм не установлен.

Джимми побледнел.

Мать истерично вскрикнула.

Бен с любопытством следил за этой сценой.

— Ш-ш,— прошептал мистер Адамс, поднимая дрожащую руку.— Помолчите одну минуту.

Он прижал лицо к двери сейфа.

— Агата,— громко закричал он,— послушай меня.

В наступившем молчании до них доносился только слабый отзвук: охваченный паникой ребенок плакал.

— Сокровище мое,— жалобно взывала мать, — она умрет там от страха. Откройте дверь, взломайте же ее. Неужели вы, мужчины, ничего не можете сделать?

Дрожащим голосом сказал мистер Адамс:

— Ближе, чем в Литл Роке, нет человека, который мог бы открыть эту дверь. Боже мой? Спенсер, что мы будем делать? Этот ребенок... он долго не вынесет. Там нет достаточно воздуха, а, кроме того, с ней могут сделаться судороги от страха.

Мать, обезумевшая от ужаса, колотила руками в дверь сейфа.

Аннабель повернулась к Джимми. Ее глаза были полны ужаса, но в них не было безнадежного отчаяния.

Она глядела на него как женщина, которой ничто не кажется невозможным для человека, перед которым она преклоняется.

— Неужели, вы не можете сделать что-нибудь, Ральф? Ральф, придумайте же что-нибудь.

Он посмотрел на нее, и на его губах засветилась странная мягкая улыбка.

Она засветилась и в его проницательных глазах.

Бен Прайс внимательно смотрел на Джимми из-за перегородки.

Джимми с прежней улыбкой посмотрел в сторону Бена.

— Аннабель,— сказал он,— дайте мне, пожалуйста, эту розу, которая приколота на вас.

Не веря тому, что она его правильно поняла, Аннабель отколола розу от своей груди и подала цветок ему.

Джимми воткнул его в карман своего жилета, скинул пиджак и засучил рукава рубашки.

Ральф Д. Спенсер исчез, Джимми Валентайн занял его место.

— Отойдите все от двери,— коротко приказал он.

В глубоком молчании и недвижимые, все смотрели на него как зачарованные.

Он поставил свой чемодан на стол и открыл его. С этой минуты он, казалось, перестал сознавать присутствие остальных.

Быстро и в полном порядке он разложил блестящие инструменты, тихо посвистывая себе под нос.

Бен спокойно следил за его работой.

Сверло Джимми плавно входило в стальную дверь.

Посвистывая, Джимми работал, переходя от одного блестящего инструмента к другому.

Наконец он отодвинул засовы и открыл дверь.

Девочка, почти в бессознательном состоянии, но невредимая, очутилась в объятиях матери.

11

Мансарда.

Дульси сидит на коленях у Бена, читая воскресную газету.

Бен нетерпеливо притягивает ее к себе. Дульси отталкивает его, поеживаясь:

— Оставь. Не надо. Какой хороший рассказ. Оставь. Я хочу знать, чем кончится. Какой чудный Джимми. Какой чудный писатель.

Бен грубо смеется:

— Враки.

Дульси:
— Нет, не враки. Так должно быть.
Бен:
— Враки. Знаю я этого Джимми. Знаю и писателя.
Дульси:
— Ты знаешь?
Бен:
— Рассказать тебе, как это было на самом деле?
Дульси кричит почти плача:
— Молчи. Не надо.
Бен грубо смеется и тискает Дульси. Она отталкивает его, соскальзывает на пол.
Сидя на полу, углубляется в газету.
Бен нагло хохочет:
— Ты хочешь знать, что будет с Джимми?
Дульси смотрит на него с ужасом.

[*Конец пятой части*]

Часть шестая

1

Черная карета подъехала к зданию банка.
Надзиратель вышел из нее, выпустил Джимми.
Они вошли в банк.

2

В банке возле сейфа стояли в нетерпеливом ожидании со строгими лицами — начальник тюрьмы, прокурор, сыщик Бен Прайс, полицейский инспектор, репортер.
Тюремный надзиратель и Джимми присоединились к ним.
Джимми остановился между надзирателем и начальником тюрьмы перед сейфом.
Прокурор молча указал ему рукой на сейф.
Джимми шагнул вперед, сказал:
— Отойдите все от двери.
Все отодвинулись.
Джимми скинул тюремный бушлат, засучил рукава грубой рубашки.
Стал медленно разворачивать повязку на пальце.

Все напряженно с брезгливыми лицами следили за разворачиванием повязки.

Лента марли медленно падала на пол.

У самой раны повязка приклеилась. Джимми задержался на мгновение, дернул слегка, потом, сморщившись, с силой сорвал марлю.

Марля упала на пол.

Присутствующих передернуло.

Джимми подошел вплотную к двери сейфа.

Приложил палец к замку, взялся другой рукой за рычаг циферблата.

Репортер посмотрел на секундомер.

Джимми, закусив губу, поворачивал циферблат.

Стрелка секундомера показала двадцать секунд.

Джимми открыл сейф и сказал:

— Вот, джентльмены, готово.

Помахал пальцем в воздухе, стал надевать бушлат.

Тюремный надзиратель приблизился к нему. Показал рукой — иди.

Джимми пошел, за ним надзиратель.

— Талант,— с восхищением воскликнул репортер.

— Ни один сейф не устоит, не устоит перед Джимми Валентайном,— сказал Бен Прайс.

Джимми остановился, повернулся к прокурору:

— Разрешите мне, сэр... Могу я спросить?.. Мне недолго осталось скрипеть... Могу я спросить, сэр, когда я буду освобожден?

Прокурор вынимал из сейфа бумаги. Не оборочиваясь, он сказал сухо:

— Никогда.

Джимми стал нервно застегивать и расстегивать пуговицы на бушлате. Переводя глаза со спины прокурора на начальника, хрипло сказал:

— Но мне... (*сильно закашлялся*) но мне было обещано...

Начальник сказал надзирателю:

— Уведите его, Кронни.

Надзиратель резким жестом показал ему рукой — иди.

Джимми сгорбился, приподнял воротник бушлата и, хрипло покашливая, пошел. Прокурор обратился к надзирателю:

— Человек, открывающий сейфы собственным мясом, слишком опасен, чтобы гулять на свободе...

3

Джимми сел в карету. Надзиратель вошел вслед за ним, захлопнул дверцу, карета покатилась.

Навстречу карете бежала мать Джимми.

Увидев карету, она остановилась, протянула руки.

Повернула, снова побежала за каретой.

Она бежала, карета все больше отдалялась от нее.

4

В камере товарищи Джимми готовились к его возвращению.

Негр, сняв платок с шеи, расстелил его на столе и расставил на нем кружки, разложил ломти хлеба.

Негр сказал:

— Хороший праздник будет у нас, ребята. Ангелы поют сегодня над колыбелью маленького Иисуса. Джимми, может быть, освободят.

Третий арестант ответил насмешливо:

— Твой маленький Иисусик вырос в толстую богатую скотину и ходит в полицейском мундире.

Арестанты захохотали. Негр смотрел на них испуганно.

5

Ворота тюрьмы раскрылись. Черная карета въехала в нее.

6

О'Генри в аптеке смотрел в окно.

Увидел въехавшую карету.

Соскочил с табуретки, подбежал к аптечному шкафу.

Взял марлевый бинт. Достал небольшую бутылку. Снял с полки бутыль с надписью «АЛКОГОЛЬ».

Через стеклянную лейку налил из бутыли спирта в бутылочку. Положил все это в карман.

Вышел из аптеки.

7

По коридору к своей камере шел Джимми в сопровождении надзирателя.

Коридорный открыл дверь камеры. Джимми вошел.

— Алло, ребята,— сказал он слабым голосом.

Товарищи молча обступили его.

Джимми обернулся к двери и сказал:

— Опустите койку, надзиратель... и без врача можете видеть...

Надзиратель вошел, открыл замок койки, опустил ее и вышел.

Джимми повалился на койку.

— Ну как, приятель? — спросил один.

— Открыл, Джимми? — радостно улыбаясь, спросил негр.

Джимми слабо махнул рукой, попытался улыбнуться.

— Открыл... Подбодритесь, ребята...

— Помилуют...— улыбался негр, обращая доброе лицо к товарищам.

Все сумрачно молчали.

Джимми незаметно помахивал рукой с пораненным пальцем.

8

Заскрипел замок.

Все глаза обернулись к двери.

— Помилуют...— сказал негр.

Вошел О'Генри. У него было печальное лицо. Он не мог спокойно смотреть на страдания.

Он подошел к Джимми.

— Здравствуйте, Биль,— сказал Джимми. — Подбодритесь, старина.

О'Генри вынул бинт. Джимми протянул ему палец.

Со страдальческим выражением на лице О'Генри стал перевязывать палец Джимми.

— Все сошло хорошо? — спросил О'Генри.

— Отлично,— ответил Джимми.— Хотели бы видеть, как я открывал сейф?

— Нет, нет,— торопливо ответил О'Генри, заканчивая перевязку.— Не надо. Не рассказывайте.

О'Генри оглянулся на дверь и тихо сказал арестантам:

— Я вам принес, ребята... к празднику... спасительное лекарство...

И вынул бутылочку. Арестанты спинами закрыли его от глазка в двери.

Негр взял бутылочку под полу бушлата и, став спиной к двери, начал разливать по кружкам.

— А я написал о вас хороший рассказ, Джимми,— сказал О'Генри.

— Да...— безучастно сказал Джимми.

— Я сделал вас молодым и цветущим парнем, который нравится девушкам,— продолжал О'Генри.— Очень ловко выходит. Я сам начинаю верить в счастливый конец. Ведь хорошо иногда быть обманутым, Джимми.

— Да, хорошо...— ответил Джимми.

— Теперь все отлично,— сказал О'Генри,— вы женитесь на очаровательной девушке и станете вице-президентом банка.

Негр поднес кружку О'Генри. О'Генри чокнулся с Джимми.

— Друзья, — сказал Джимми,— ну-ка, за мое последнее кровохарканье — да придет оно поскорее.

О'Генри испуганно опустил кружку.
Джимми выпил.
Выпили, отвернувшись, арестанты.
Выпил О'Генри. Рука у него дрожала.
Негр уселся у стены на полу. Он запел:

«Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю».

Все, кроме Джимми, подхватили:

«Мелодичную песню покоя
Мы споем в лучезарном краю.
Ни болью души, ни тоскою
Не спугнем беззаботность свою».

Джимми схватился руками за грудь, стараясь подавить кашель.
Арестанты пели:

«Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю.
Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю».

О'Генри заплакал.
Арестанты пели:

«Мы сойдемся когда-нибудь вместе
В весеннем нездешнем краю.
На колени любимой невесте
Каждый голову склонит свою.

Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю.
Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю.

Песня ласточки, запах левкоя —
На тревогу мою и твою.
Мелодичная песня покоя
Прольется в прекрасном краю.

Как-нибудь, как нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю.
Как-нибудь, как нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю».

В страшном кашле затрясся Джимми.
Песня оборвалась на полуслове.
Джимми прохрипел:
— Обманули...

O'Генри крикнул:

— Обманули!

Арестанты тревожно смотрели на Джимми.

— Грязные собаки! — крикнул третий арестант.

Кашель тряс Джимми.

O'Генри испуганно посмотрел на Джимми, застучал в дверь.

Дверь открылась. O'Генри выбежал из камеры.

9

Он бежал по коридору.

10

Коридорный открыл дверь аптеки. O'Генри вбежал в аптеку.

Его лицо выражало тяжелое сострадание. Оно покрылось крупным потом.

Надзиратель, стоя в дверях, показав рукой, сказал:

— Вам прислал начальник.

На конторке стояла бутылка виски.

Надзиратель запер за собой дверь.

O'Генри смотрел на бутылку: к его страданиям прибавилось еще одно — унижение джентльмена с юга, которому начальник тюрьмы за хорошее поведение подарил виски. Но он махнул рукой.

— Ничего не может быть подлее этого,— сказал он.— Какой я трус, трус, Джимми, я проклятый трус.

Он сел за конторку, стал просматривать листки.

— Да, ведь нужен еще конец. Сейчас будет конец... конец...

Он налил виски из бутылки, выпил.

Вытирая выступивший пот, начал писать.

11

Банк.

Джимми Валентайн, не глядя ни на кого, надел пиджак и вышел за перегородку.

Бен Прайс преградил ему дорогу.

Как бы издалека послышался голос Аннабель: «Ральф!»

— Алло, Бен,— сказал Джимми все с той же странной улыбкой.— Наконец-то вы зацапали меня. Ну, хорошо, идемте. Для меня теперь, пожалуй, нет разницы.

И Джимми стоял перед Беном, улыбаясь. Он засунул руку в жилетный карман и, вынув розу Аннабель, поднес ее к носу.

Запонка Бена вылетела из жилетного кармана Джимми.

Бен Прайс нагнулся, поднял запонку, внимательно рассмотрел ее. И сказал:

— Мне кажется, вы ошибаетесь, мистер Спенсер. Я вас не знаю. Ваш кабриолет ждет вас, не правда ли?

Бен Прайс повернулся и ушел.

Аннабель выбежала к Джимми, лицо ее горело необыкновенным светом.

Джимми смотрел на нее молчаливо и серьезно.

— О, Ральф,— сказала она,— как я горжусь вами!

В розовом туманном вихре Джимми и Аннабель поцеловались.

12

О'Генри сделал последний росчерк на бумаге, поставил точку, бросил перо.

Пот катился с него, он улыбался страдальчески и вдохновенно.

13

Дульси со счастливым лицом захлопнула журнал и прижала его к груди.

— Мне казалось, что я сама Аннабель. Как хорошо! Я люблю благородного Джимми. Я люблю благородного Бена. Будь счастлив, Джимми! Будь счастлив, О'Генри!

Сзади нее послышался смех, тихий грубый смех Бена.

Рука Бена вошла в кадр, потряхивая парой шелковых чулок.

Дульси обернулась, встала, пошла на эти чулки.

Бен, развалившись на диванчике, помахивал чулками.

Дульси выронила журнал. Протянула руки, взяла чулки.

Бен встал во весь рост, схватил ее, она закрыла глаза.

Бен в три ритмических приема опрокинул ее на диван.

14

Камера. Мертвый Джимми лежал неподвижно, вытянувшись на койке, одеяло закрывало его лицо.

Его товарищи угрюмо сидели по углам.

Третий арестант, стоя на табуретке, смотрел в окно.

Абсолютная длительная тишина.

Третий арестант резко соскочил с табуретки. Падение табуретки прозвучало выстрелом.

Третий арестант крикнул:

— Проклятие!

15

Возле тюрьмы стояла мать Джимми. Не отрываясь, она смотрела вверх.

Слезы катились из ее старых глаз.

Донеслась песня:

«Есть глаза-бирюза,
Есть и карие глаза,
Блещут глазки
Всякой краски,
Глазенята-буза».

Проехал дилижанс со студентами.

16

Стук колес дилижанса перешел в грохот колес тачки.

По тюремному коридору грохотала длинная тачка, которую толкал надзиратель.

Коридорный открыл дверь камеры.

Два надзирателя вошли в камеру. Взяли тело Джимми. Вынесли. Положили на тачку.

Загрохотала увозимая тачка. Очень длинная пауза. Полнейшая тишина.

17

Один из арестантов схватил табуретку и швырнул ее в захлопнувшуюся дверь.

Другой бросил чайник в окно. Зазвенели стекла.

В других камерах, как по сигналу, началось: люди ломали вещи, стучали в дверь ногами, били стекла.

Надзиратели врывались в камеры, били арестантов.

Слышались выстрелы.

18

О'Генри сидел за своей конторкой, обхватив голову руками.

Тюрьма грохотала.

— Я не смогу вынести этой тюрьмы,— говорил О'Генри.— Я умру. Я покончу с собой. Нет, я слишком слаб. Я трус. Я даже не простился с Джимми. Я должен был бы ринуться с головой против жестокостей и подлостей. Но я не могу, не могу.

В аптеку вбежал надзиратель с раной на голове.

В руках у него была дубинка.

О'Генри отшатнулся.

— Проклятые собаки,— кричал надзиратель, — они взбесились. Мы уже устали их бить. Перевяжите.

О'Генри перевязал ему голову.

Надзиратель выбежал.

О'Генри упал на конторку рыдая.

19

Дульси стоит у черного окна.

За окном горит миллионами переливающихся огней большой страшный город.

Большие вытянутые ноги Бена Прайса в толстых ботинках каблуками упираются в пол (*Бен Прайс развалился на диване за кадром*).

Дульси стоит у окна, прижимая к груди чулки, подаренные Беном.

Она говорит:

— Смотри, сколько глаз. Миллионы,— и все они любят тебя. Голодные глаза, светящиеся надеждой и благодарностью. Спокойной ночи. О'Генри, веселый выдумщик, великий утешитель.

Рука Бена Прайса пускает пластинку на патефоне, стоящем на комоде.

«Аллилуйя, аллилуйя...».

Морда Бена упала на спинку дивана, полусонная, налитая скотской сытостью.

На комоде, на вязаной салфетке, стоят драгоценности Дульси: золоченая китайская ваза, календарь-реклама, пудреница, в блюдечке ветка искусственных вишен, перевязанных ленточкой.

На стене над комодом висит гипсовый барельеф какого-то ирландца в римском шлеме и свирепая олеография, изображающая мальчика лимонного цвета, гоняющегося за бабочкой.

«Аллилуйя, аллилуйя...».

Дульси прижимает чулки к груди, глядя в окно.

Бен Прайс икает.

«Аллилуйя, аллилуйя...».

20

Тачка с телом Джимми стояла в мертвецкой.

Мать Джимми стояла перед тюрьмой.

21

О'Генри рыдал:

— Никогда, никогда, даже перед самой смертью я не смогу написать то, что я знаю, то, что хотел бы написать!

Конец

Объяснительная записка к режиссерскому сценарию «Мы с Урала»

В дни Отечественной войны каждый гражданин Советского Союза, все сыны и дочери великой Родины должны стоять на своих постах.

Страна каждому указывает его место, его долг, его обязанности.

Ты на своем участке: ты выполняешь задание партии и правительства — значит, ты работаешь на фронт, на победу.

И где бы ты ни был, какую бы на тебя задачу ни возложила страна, будь фронтовиком, будь героем, будь энтузиастом — куй победу!

Победу кует весь наш народ. Победа рождается не только на передовых линиях наших героических фронтов, но и вдали от них, в глубоком тылу, в сердце обороны страны — на Урале.

«...У печей, где плавится сталь, медь, алюминий. Под землей, где добывается уголь, руда, на паровозе, в лесу, на колхозном поле, в научной лаборатории — словом, всюду и везде, где куется грозное для гитлеровских псов наше советское уральское оружие».

Об этом картина.

Картина «Мы с Урала» должна показать тяжелую, напряженную работу тыла в грозные дни войны, и вместе с тем она задумана как светлый, жизнерадостный, темпераментный и приподнятый (в своих патетических местах) фильм.

Этой картиной хочется сказать,

что жизнь прекрасна,

что работать замечательно,

что наши люди — чудесные люди,

что наша Родина — святая, любимая Родина,

что мы хорошо живем, работаем, трудимся, если и ошибаемся, то из благородных побуждений,

что наша молодежь, наша смена — любит, чтит и продолжает отцовские традиции,

что наш народ никогда не даст врагу покорить свою Родину,

что Урал — кузница нашей победы,

что там, на Урале, работают не покладая рук для разгрома ненавистного врага, там поклялись победить и свою клятву выполнят!

Люди в картине — благородные бойцы за счастье жить и за победу Родины. Молодежь в ней только что стала взрослой, картину можно было назвать «Зрелость» — она и расскажет о мужественной зрелости и о романтике юности.

О действующих лицах картины в этой объяснительной записке подробно говорить нет необходимости: образы их отчетливо даны авторами литературного сценария. Мальчики Иван Томакуров, Кузьма Заварин, Тарас Солодарь и Мотька Коган резко отличаются друг от друга своими характерами, поведением, внешностью, но все имеют и общие черты: жизнерадостность, волю, упорство, благородство — такова наша советская молодежь. И разве не похоже на них существом своим и старшее поколение: мастера, директор завода, старик Томакуров, военпред Игнатьев? Разве эти люди не из того же теста, не той же хватки, не того же склада и убеждения?

Будут в картине и сатирические персонажи, к которым авторы относятся с добродушной иронией, — это Бабкин и Матильда Петровна (но и они, по существу, делают свою полезную работу, хотя недостатки их «стиля» авторами высмеиваются).

В картине почти намеком будет показана первая любовь, простая, чистая, целомудренная,— со своими огорчениями, радостями и даже изменами.

В картине будет показано, что ребята любят жить хорошо и весело, поэтому всюду, где возможно, она будет снята как комедия.

В картине будет показано, что наши ребята упорны, изобретательны и творчески одаренны, поэтому сцены «установления рекорда», «изобретения пробки» и все места, говорящие об участии ребят в общественной и производственной жизни завода, мы будем стараться снять темпераментно, где надо — патетично.

В картине будет показано стремление на фронт, на защиту Родины с максимальной теплотой, правдивостью и серьезностью.

Картина должна быть «сердечной» в показе людей и их взаимоотношений.

Картина должна показывать нашу силу и мощь. Кадрами «работы заводов», «уральской симфонии», «клятвы уральцев» она должна укреплять нашу уверенность в окончательной победе над всеми врагами.

Картина должна быть яркой и светлой, в ней должно быть много солнца, прозрачности, воздуха.

Картина должна быть правдивой.

Картина должна быть музыкальной. В ней пятнадцать разнообразных по заданию кусков.

1. Увертюра, в основу которой должен лечь марш РУ (надо, чтобы

он стал в будущем генеральным маршем ремесленных училищ), — 56 мет[ров].

2. Песнь бойцов (фоновая, на вокзале) — 19 мет[ров].

3. Рояль за окном (на тему: прощание, робкое признание в любви, готовность к героической борьбе) — 54 мет[ра].

4. Песнь РУ (надо, чтобы эту песнь запела вся советская школьная молодежь. Текст песни дан в сценарии. Этот текст, как и тексты двух других песен, дается режиссером в виде сочиненных самими ребятами) — 51 мет[р].

5. «Жестокий романс» РУ (лирически-пародийная песенка, текст ее дан в сценарии) — 30 мет[ров].

6. Симфония уральских заводов (сила, мощь, музыкальное и изобразительное богатство. На определенном месте в музыке призывный хор заводских гудков, высоких, сильных, певучих. Из хора выделяется один басовый с ласковыми раскатами гудок — 75-го завода, на котором и происходит действие картины) — 69 мет[ров].

7. Лирическая музыка по радио (сцена в столовой — простая, прозрачная, фоновая) — 30 мет[ров].

8. Шумовая симфония (для ночного макета заводов — ритмическая миниатюра, решаемая ударными инструментами и шумовыми приборами: барабаны, звонки, «пыхи», и «пафы», отбойные молотки, гудки, трели... Эту миниатюру длительностью в 30 секунд можно решить по принципу «барабанной дроби» из сюиты «Египетские ночи» С. Прокофьева) — 15 мет[ров].

9. Далекая гармоника (простая русская запоминающаяся мелодия) — 55 мет[ров].

10. Симфония победоносного труда (патетическая вещь, разработанная на постепенном оркестровом развороте одной и той же музыкальной фразы. По примеру «Болеро» Равеля или по «Немцам» из 7-й симфонии Шостаковича) — 80 мет[ров].

11. Бравурная музыка (вспомните «Хочу жить» из сцены с миллионером в чаплинской картине «Огни большого города». Ребята решают ехать на фронт и восклицают: «Последний нынешний денечек!» Начинается «кутеж мMилилонеров» — они доедают двенадцатую порцию мороженого, стреляют в тире из духовых ружей и идут в кино. Мы не боимся в этом месте буквального цитирования чаплинской музыки или применения явно похожего ритмического хода в заново написанной) — 12 мет[ров] + переход в «лирическую» — 34 мет[ра].

12. Лирически-пародийная музыка (иллюстрация нескольких кадров американского боевика. Это должен быть джаз) — 70 мет[ров] + 35 переход в тихую, спокойную.

13. Изобретение пробки (один из самых ответственных кусков музыки, который должен показать рождение и развитие творческой мыс-

ли. Состоит из четырех частей: «Начало» — вкрадчивая мелодия. «Развитие» — мелодия становится взволнованной, потом бурной. «Осенило» — медь, дробь барабана. «Получилось» — фанфары!) — 47 мет[ров].

14. Симфоническая музыка по радио (эта музыка должна подчеркнуть волевую решимость Кузьки, нашедшего свое место на фронте уральских заводов) — 58 мет[ров].

15. Клятва уральских РУ (текст дается в сценарии. Эта клятва в хоровом исполнении должна сделаться любимой песней уральских молодых рабочих — эта клятва должна быть музыкальным выражением торжественного обещания уральцев, данного в обращении Свердловского обкома ВКП(б) ко всем трудящимся области) — 52 мет[ра].

16. Финал — два-три заключительных аккорда — 52 мет[ра].

Декоративная часть картины намечается в следующем плане.

1) Кабинет директора;
2) приемная;
3) коридор заводоуправления;
4) кабинет секретаря комсомола;
5) столовая завода;
6) душ —

являются элементами одного и того же архитектурного комплекса в современном стиле, просторными, удобными, комфортабельными помещениями, обслуживающими новый, большой, по последнему слову техники построенный завод.

В кабинете директора хочется дать одну из стен в виде большого стеклянного окна, через которое виден заводской двор с цехами, подъездными путями, кранами, техническими сооружениями — во всей своей производственной мощи, во всем своем деловом оживлении. Технологически фон для окна следовало бы «вмонтировать» в декорацию путем рирпроекции.

Важным элементом в решении декорации «кабинет директора» должен являться свет: там происходят ночные сцены, когда директор работает один, «аврал», перед которым зажигается «большой» свет во всей комнате, позднее заседание, кончающееся на рассвете (в клубах папиросного дыма) и т. д.

Столовая завода должна дать на экране впечатление простора, чистоты, аппетитности. В этом заводском комплексе должно быть все строго, навощено, прибрано, просторно, удобно, монументально и солидно.

7) Цех завода должен, вероятно, сниматься хроникально: в сталинабадских условиях построить цех в павильоне нельзя. Цех должен быть огромным, светлым и *прекрасным* — об этом картина.

Съемка цеха представляет собой особые технические трудности:

а) надо такой цех найти; б) надо его осветить (электроток, большое количество аппаратуры, высокочувствительная пленка); в) надо полу-

чить возможность по нескольку часов производить съемки в цехе — а всем известно, что сейчас заводы работают бесперебойно.

Мы боимся, что только силами группы и даже всей студии разрешить проблему съемки цеха невозможно — в этом деле надо просить советов, содействия и помощи у вышестоящих организаций.

Для удобства съемок в режиссерском сценарии сцены в цеху разделены на три:

а) «Цех», где не очень большое количество сцен, к тому же несинхронных;

б) «Часть цеха» с тремя, четырьмя станками, где происходит преобладающее количество синхронных игровых сцен. Этот объект надо снимать не на том заводе, где будут сниматься общие несинхронные планы цеха. «Часть цеха» возможно найти и в Сталинабаде (завод имени Орджоникидзе).

в) Общие же планы цеха должны обязательно быть сняты на мощном заводе-гиганте.

8) Пробочный цех должен быть построен в павильоне по указаниям консультанта.

9) Комната военпреда Игнатьева — «вспыхивает электрическая лампочка, освещая небольшую очень чистую комнату военпреда Игнатьева: кресло в парусиновом чехле, письменный стол, на нем портрет женщины и различные детали различных мин». Так лаконично, как это было написано еще в литературном сценарии, и надо разрешить эту декорацию.

10) Общежитие «неженатиков» должно быть просто уютно и чисто.

11) Умывальная комната должна быть подходящей к комнате общежития. Общежитие — заводское, новой стройки. Люди, живущие в нем, его любят.

12) Мастреская РУ тоже вряд ли сможет быть построена в павильоне. Ее надо снимать хроникально на одном из сталинабадских заводов.

13) Дортуар — общежитие РУ представляется длинной комнатой с рядом кроватей по обе стороны стен. Одна из стен в окнах. В дортуаре прибрано, подтянуто.

14) Классный вагон не требует объяснений.

15) Коммутатор — хроникальная съемка в Сталинабаде.

16) «Собачий ящик», «фон для наплывов» и пр. не представляют никакой производственной сложности и в объяснениях не нуждаются.

Натура в картине очень важна.

1. «Симфония уральских заводов» — одна из наиболее ответственных съемок. Она должна быть произведена хроникально на заводах-гигантах. Там же должны быть засняты и финальные кадры картины:

«Урал клянется стране» — отправка фронту танков, самолетов, пушек, поездов с боеприпасами.

2. Летнее кино — интересная задача для достройки на натуре и для применения комбинированных съемок. (Действие на экране и в зрительном зале. Небо, деревья, луна.)

3. Подъезд театра (в кинокартине). Может быть снят на натуре с электроподсветкой: подъезд сталинабадской киностудии при условии перекраски, достройки, световой рекламы и т. п.

4. Остальные натурные объекты несложны. Они могут быть сняты частично в Сталинабаде, частично на Урале. Вероятно, потребуют доделок, подкрасок, пристроек, организации съемок с движения и электроподсветки в ночных сценах.

Для картины требуется также постройка большого макета завода. Вот его описание, данное в сценарии: «Огни завода-гиганта, сияют стеклянные шапки грохочущих корпусов. Голубые вспышки автогенной сварки. Глухие удары парового молота. Свистки «кукушек», маневрирующих на внутреннем дворе, лязг буферов. Дышат мощные трубы. Жаркие вздохи какой-то сказочной башни — облако пара, и пламя то взбухает, то опадает над ней». К этому макету и должна быть написана композитором «шумовая симфония».

Вот все основные соображения по работе над картиной «Мы с Урала», которые необходимо учесть при ознакомлении с режиссерским сценарием. Рабочий режиссерский сценарий разработан по системе, установленной кафедрой режиссуры ВГИКа,— с графической записью звука и с зарисованными кадрами (для рабочего экземпляра), которые делает художник Некрасов. По такому сценарию группа сможет максимально четко организовать свою работу.

Предполагаемое планирование съемок.

1. а) павильоны — Сталинабад (зима);
   б) часть цеха — Сталинабад, завод имени Орджоникидзе;
   в) запись музыки;
   г) натура, возможная для съемок в Сталинабаде (ранняя весна);
   д) монтаж отснятого материала.
2. «Цех» — на большом заводе Урала (весна).
3. Заводы на натуре (весна и начало лета).
4. Оставшаяся натура.
5. Макет.
6. Тонировка, окончательный монтаж.

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ВТОРОЙ

3 Неосуществленные замыслы

Проект работы режиссера Кулешова в течение года с использованием коллектива

I. Что дал «Луч смерти»?

1) Опыт «Луча» дал возможность организованно оперировать массами и выработал методы работы с ними.

2) Опыт «Луча» показал высококвалифицированную работу ансамбля, а не отдельных актеров.

3) Опыт «Луча» показал нам, что технические трудности постановки монументальных картин в наших условиях разрешимы.

Указанное дает нам возможность создания нового типа советских картин, превышающих по технике постановки рядовые продукции советского производства и могущих соперничать с рядом иностранных картин, построенных в тех же планах.

II. Каково наиболее рациональное использование коллектива, выполнявшего «Луч смерти»?

Коммерческий успех рядовых картин небольшого масштаба, даже и на нашем рынке, не говоря уже о заграничном, неизбежно строится главным образом на индивидуальных актерских силах. Работа коллектива в области создания ансамбля позволяет осуществление опытов монументальных постановок глубокого агитационного значения, в которых центр действия перенесен на работу масс (в частности, в предлагаемом сценарии — строительство, фронт, оборона), работа же актеров вкраплена отдельными моментами, направляющими внимание зрителя. При таком подходе к картине совершенно необходимым является:

1) Умение строить организованную работу масс и управлять ею;

2) Обладать достаточным количеством равно тренированных актеров, а не героем и подыгрывающим ему статистом.

Оба эти условия осуществлены в процессе работы коллектива.

Использование коллектива в плане рядовых постановок малого масштаба явилось бы ошибкой, основанной на неверном учете сделанных им упомянутых достижений, обеспечивающих как дальнейший рост советской кинематографии в плане художественном и агитационном, так и коммерческий успех на рынках, нашем и заграничном.

III. Доброхим и Химоборона в состоянии дать нужный материал для постановки

а) Все попытки, сделанные до сих пор, отличаются неизбежною анемичностью. Картины пытаются впечатлить лишь надписями, не имея возможности дать сильные зрительные образы, рисующие грозную опасность наступления химармии, могущей погубить беззащитное государство.

б) Если в картине показывать лишь средства обороны и говорить о возможной опасности, не показывая ее совсем, или ограничиваться лишь малозначительными, условными кадрами, картина, может быть, уклоняясь в сторону дидактичности, выиграет в научности, но она, несомненно, значительно потеряет в своей художественной убедительности. В схеме агитационно-впечатляющей сценарий может быть таков:

1) Прогресс государства — оно растет и строится.

2) Государство гибнет под напором сил противника, вооруженного страшным оружием химвойны.

3) Государство погибло, потому что оно не было защищено. Все на помощь Доброхиму.

Все эти части сценария могут глубоко потрясти и агитационно убедить зрителя лишь в том случае, если в постановке будет создан истинный масштаб как строительства, так и катастрофы. Последний вывод, ставившийся во главе угла при построении всех доброхимовских картин, должен самостоятельно родиться в голове зрителя, и только в этом случае картина оправдает свое назначение и будет истинно агитационной.

IV. Сценарий «Гибель столицы»

Первые части посвящены мирному строительству государства. Должен быть захвачен максимальный пространственный масштаб, показывается Север (Архангельск, промыслы, Волховстрой), Юг (Донбасс, нефть) центр (Москва, Ленинград).

В широкую панораму включены эпизоды отдельных групп и семей, строящих свое благополучие на благоденствии страны (электрификация; образцовое хозяйство, южное и северное).

Обрисовывается угроза войны. Появляется фронт и несет за собой первые признаки разрушения, отражающиеся сначала на индивидуальных драмах, имеющих место в отдельных семьях. К финалу надвигается химическая атака, уничтожающая не только счастье отдельных групп, но и государства в целом. Гибнут столицы, гибнет армия, гибнет строительство.

Картина подается как сон человека, не сознающего необходимости химобороны и не учитывающего опасности возможного наступления.

V. Что должно быть предоставлено для съемки?

Съемка должна будет производиться, как уже сказано, в Москве, Ленинграде, на Юге и на Севере.

Наиболее важные данные предполагаемой съемки:

Первый эпизод. Строительство, благополучие

1. Транспорт Черного моря, фруктовые сады, внешняя торговля, порт (Батум).

Материалы: одно торговое судно, винтовое, сбор фруктового урожая, лодки, моторные катера, массы — портовые рабочие — 250 человек, земледельцы — 100 человек, верховые лошади, повозки.

Тот же материал используется в момент катастрофы.

2. Архангельск. Радио, электропередача, Северное море, охотничий промысел, рыболовы.

Материалы: постройка электростанции Северного района — необходима возможность ночных съемок. Северное море — большое парусное судно, рыбачьи шхуны в возможном количестве, рыбный промысел, морская охота, внутренняя торговля.

То же, застигнутое катастрофой.

3. Донбасс — производственные моменты.

Материалы: внешние засъемки шахт, павильоны — внутренние сцены, транспорт. Добытый уголь, работа, 250 человек.

То же во время катастрофы.

Второй эпизод. Боевые моменты наступления противника, вооруженного газом. Действие Красной Армии

Материалы:

1) Маневры пехоты, в размере полка.
2) Артиллерия, тяжелая батарея, полевая батарея.
3) Подрывной отряд.
4) Пулеметное звено.
5) Танковый отряд, бронепоезд, бронеотряд.
6) Кавалерия-эскадрон.
7) Газометы.
8) Прожекторный отряд, необходимый для ночных сцен.
9) Большая военная дымовая завеса.
10) Самолетов — 5, авто и 5 «юнкерсов», 1 подвязной аэростат.

Необходим один момент совместных действий. Красный Флот — морские маневры.

Третий эпизод. Катастрофа. Город

Материалы:

1) Места Москвы: Петровка, Кузнецкий мост, углы Театральной площади, углы улиц, заводы Гужона и др.

2) Толпа 10 000 человек на 5 дней и следующие действующие лица и реквизит:

За городом 2 поезда, макеты двух поездов, макеты сараев и деревенских изб.

Дымовая завеса	7д.
Трамваев 10 (5 мотор. и 5 прил.)	2д.
Автобусов 2	2д.
Автомобилей 3	4д.
Извозчиков 50	4д.
Мотоциклов 10	5д.

Фунтик

Часть первая

1. *Надпись:* ЗАТЕРЯННЫЙ ГОРОДОК БУЙСК.

2. Глухой провинциальный город. Кривые улицы с крошечными домиками. Дым из труб столбами. Мороз.

3. *Надпись*: В ГОРОДЕ БУЙСКЕ БЕЗВЫЕЗДНО ЖИЛ ИЛЬИНСКИЙ.

4. Портрет мечтательного Ильинского.

5. *Надпись*: В ИДИЛЛИЧЕСКИЙ ПОКОЙ ЖИЗНИ БУЙСКА ВТОРГЛИСЬ ВЕСТНИКИ «БОЛЬШОГО ГОРОДА», МАНИВШИЕ ИЛЬИНСКОГО К ИНОЙ — НЕВЕДОМОЙ И ПРЕКРАСНОЙ — ЖИЗНИ.

6. Ильинский в своей комнатке. Смотрит на часы, соображает, что надо идти. Быстро одевается и уходит.

7. Ильинский выбегает на улицу. Смотрит вверх.

8. Видит пролетающий самолет.

9. *Надпись:* ИЗ МОСКВЫ НА ЗАПАД ПРОЛЕТАЛ ЕЖЕНЕДЕЛЬНО ЭТОТ СКАЗОЧНЫЙ «ЮНКЕРС», НЕСЯ НА СЕБЕ СЧАСТЛИВЦЕВ И ИЗБРАННИКОВ.

10. Удаляющийся самолет.

11. Ильинский не может оторвать глаз от него. Ильинский весь в своих мыслях. (*Диафрагма.*)

12. *Надпись:* ДВА РАЗА В НЕДЕЛЮ ИЗ МОСКВЫ В КРЫМ...

13. Проезд скорого поезда.

14. Ильинский на перроне вокзала один. Он волнуется, ждет. Показывается поезд. Ильинский обрадован. Смотрит.

15. Вагоны со смутными силуэтами людей в окнах мелькают мимо.

16. Не останавливаясь, поезд уходит вдаль. Зачарованный Ильинский смотрит. (*Диафрагма.*)

17. *Надпись:* РАЗ В МЕСЯЦ ПО МОСКОВСКОМУ ШОССЕ...
18. Ильинский ждет на шоссе. Показывается мотоцикл.
19. Мотоцикл равняется с Ильинским, проезжает.
20. Ильинский смотрит вслед удаляющейся мотоциклетке. Задумался. Из-под его ног выскакивает заяц. Перебегая дорогу, исчезает. (*Диафрагма.*)
21. (*На экране последовательно появляются огромные светящиеся буквы:*) ОДНАЖДЫ...
22. Ночь. Вьюга. Ветер рвет вывеску: «Буйский потребительский кооператив». Вывеска надламывается под сильнейшими напорами ветра.
23. Базарная площадь. Вьюга расходится сильней. Ветер гонит вместе со снегом какие-то вещи: ящики, бумагу, санки.
24. Улица Буйска. Сквозь снег смутно мелькают фигуры людей, едва пробирающихся во вьюге.
25. Ветер метет снег с крыши.
26. Засыпает мигающий керосиновый фонарь. Огонь то тухнет, то разгорается.
27. В отдушине фундамента занесенного снегом домика прижалась кошка. Ее освещает полоска света от фонаря.
28. Афишный столб на площади. Видна спина стоящего перед столбом Ильинского.
29. Ветер треплет полуоторвавшуюся от столба афишу. Рука Ильинского разглаживает ее.
30. Затылок Ильинского, читающего афишу.
31. Текст афиши: «10 МАЯ. МИРОВОЙ КОНКУРС КРАСОТЫ НА ЗВАНИЕ «АПОЛЛОНА ГОРОДА БУЙСКА».
32. (*Наплыв. Общий план.*) От афишного столба отходит Ильинский. От аппарата в одном направлении с Ильинским едет медленно обгоняющий его извозчик. В скошенных напором ветра санках красноармеец с багажом. Уходят вдаль.
33. (*Наплыв.*) Треплется на столбе афиша.
34. *Надпись:* КАК МНОГО ВЗГЛЯДОВ ДАРОМ БРОШЕНО В ПУСТЫННЫЕ ГЛАЗА ВАГОНОВ.
35. Ильинский на безлюдном перроне. Приближается поезд.
36. Медленно движется скорый поезд с двумя паровозами. Прикрепленный к паровозу снегоочиститель с трудом расчищает сугробы. Яркий свет фонарей.
37. По лицу и фигуре Ильинского мелькают световые блики от проходящих мимо него освещенных окон вагонов.
38. *Надпись:* НЕОЖИДАННО ЗАДЕРЖАННЫЙ СНЕЖНЫМ ЗАНОСОМ СКОРЫЙ ПОЕЗД ОСТАНОВИЛСЯ.
39. Поезд останавливается. Ильинский стоит в темноте. Рядом с ним ложатся яркие полосы света от широких окон международного ваго-

на. Ильинский поражен неожиданной остановкой поезда. Он бросается к одному из освещенных окон.

40. Лицо Ильинского, мокрое от снега. Он жадно смотрит на окно вагона.

41. Занесенное окно вагона. Через покрывающий его снег виден туманный облик женщины — Иры.

42. Ильинский приближает лицо к окну. Ему видно, как женская рука открывает ридикюль.

43. Ильинский видит сидящую к нему почти спиной Иру — особенно ясно видна часть щеки с локоном. Она подкрашивает губы.

44. Лицо Ильинского, взволнованного и плененного видéнием.

45. Ира, не оборачиваясь к окну, встает, берет ридикюль, идет направо, параллельно стенке вагона.

46. Ильинский на перроне срывается с места, идет по направлению движения Иры.

47. В следующее, освещенное, окно, видно, как идет Ира.

48. Следующее окно с опущенной шторкой.

49. Ильинский, припадая к окнам, бежит по перрону параллельно идущей в вагоне Ире.

50. Окно с полуспущенной шторкой. Видна проходящая Ира.

51. Ряд закрытых шторками окон.

52. Ильинский продолжает заглядывать в каждое окно.

53. Освещенное окно вагона. К нему прильнул Ильинский.

54. Окно вагона. Видно, как внутри вагона в купе входит Ира, поправляет что-то на верхней полке, влезает на нее. Перед Ильинским двигается ее нога (в браслете), пока широкая спина пассажира не закрывает ее от Ильинского.

55. Лицо Ильинского с крупными каплями пота на лбу. Ему душно. Он обмахивает платком лицо, расстегивает ворот.

56. *Надпись:* БЛАГОДАРЯ ЗАНОСУ НА НИКОГДА НЕ ВИДАВШЕЙ ПУБЛИКИ СКОРЫХ ПОЕЗДОВ СТАНЦИИ ПАССАЖИРЫ ПРОВЕЛИ ДВА ЧАСА.

57. Пустой запущенный зал крошечной железнодорожной станции. Вдоль стены стоят скамейки. Входит толпа пассажиров скорого поезда.

58. Железнодорожные служащие совещаются между собой, собирают деньги, и два-три человека из них уходят.

59. У двери ставят самовар.

60. Ильинский робко идет по перрону, направляясь к входу на вокзал.

61. В зале публика сдвигает скамейки, размещается поудобней.

62. Перрон. Навстречу Ильинскому (возле самого входа на вок-

зал) идут ушедшие раньше из зала железнодорожные служащие, неся разные покупки, фунтики и прочее.

63. Ильинский за ними входит в зал.

64. В зале начинается установка столов и скамеек, подают самовар, импровизируется буфет. Ильинский деятельно помогает.

65. Ильинский у самовара. Берет поднос с десятком стаканов.

66. *Надпись:* ЗНАМЕНИТЫЕ РЕПОРТЕРЫ «ПОЛУНОЧНОЙ МОСКВЫ» — ХОХЛОВА И ФОГЕЛЬ.

67. Портрет Хохловой.

68. Портрет Фогеля.

69. Ильинский подносит чай Хохловой и Фогелю. Он полон сознания важности и ответственности своей работы и священнодействует.

70. *Надпись:* ЗАВЕДУЮЩИЙ РЕКЛАМОЙ ГУМа КОМАРОВ...

71. Портрет Комарова, любезно разговаривающего.

72. *Надпись:* И ЕГО СЕКРЕТАРША ИРА.

73. Портрет Иры, с улыбкой слушающей. В руке у нее журнал.

74. Ира с улыбкой смотрит на подходящего к ней с подносом Ильинского.

75. У звонка. Станционный сторож отбивает два раза.

76. Паровозный гудок.

77. Пассажиры вскакивают с мест, бегут к поезду. Остается один Ильинский. Он делает несколько шагов. Видит забытый Ирой номер журнала. Быстро хватает его, бежит к двери.

78. Перрон. Выбегает из двери Ильинский и бросается к поезду. Поезд трогается. Ильинский успевает увидеть в окно, как нога Иры исчезает на верхней полке.

79. Ильинский на перроне. Поезд идет. По лицу и фигуре Ильинского мелькают световые блики от проходящих мимо него освещенных окон. Ильинский остается один. Ветер. Снег.

80. Ильинский садится на перроне. Прижимает журнал Иры к груди. Вздыхает. Разворачивает журнал, смотрит.

81. Страница журнала: вид центральной московской улицы.

82. Ильинский внимательно изучает иллюстрацию. Переворачивает страницу далее.

83. Страница журнала: портрет мрачного человека. Под портретом надпись: «Громила и убийца Ян Рожига, сбежавший из Варшавской каторжной тюрьмы».

84. Ильинский содрогается, закрывает журнал. Смотрит обратную сторону обложки.

85. На обложке объявление ГУМа:

«ТОМУ НЕ СТРАШЕН МОРОЗ ЗЛОВЕЩИЙ,
КТО В ГУМе КУПИТ ТЕПЛЫЕ ВЕЩИ...»

86. Ильинский грустно улыбается, сворачивает журнал. Идет снег.

Фигура Ильинского вся засыпана наметенным снегом. Ильинский грустно кладет голову на руки и долго сидит в таком положении. (*Постепенное затемнение.*)

87. *Надпись:* ПРОШЛА ВЕЧНОСТЬ...

88. Домик Ильинского, снятый снаружи. Яркое солнечное утро. Блестящий снег.

89. Внутри дома Ильинский поливает из лейки цветок.

90. У него намыленные щеки, очевидно, он не кончил бриться. Лучи солнца из окна резко ложатся на цветок и лейку.

91. Ильинский прислушался. Взгляд в окно. Продолжает лить из лейки.

92. Прильнул к стеклу.

93. Видит пробегающий самолет.

94. Ильинский, увлеченный зрелищем, наливает огромную лужу на полу.

95. Держа перед собой лейку, он садится перед зеркалом. Берет кисточку, продолжая прерванное бритье. Мылится. В зеркале отражается его мечтательное лицо. (*Съемочный аппарат приближается к зеркалу.*)

96. Зеркало. Отражение лица Ильинского, вначале четкое, затем тускнеет. Появляется призрачное изображение Москвы — города Иры. В ряде кадров города фигурируют вещи Иры: все витрины магазинов. Толпа из женщин, каждая из которых — Ира.

97. Зеркало. Видение Ильинского исчезает. Остается одно его мечтательное лицо. Неожиданное беспокойство, сообразил, прислушался.

98. Подбегает к окну, смотрит.

99. Из окна виден самолет в воздухе, делающий тревожные виражи.

100. Растерянный Ильинский не знает, что делать, как поступить. В волнении хватает с окна цветок.

101. *Надпись:* НЕОЖИДАННАЯ ПОЛОМКА САМОЛЕТА В ВОЗДУХЕ ЗАСТАВЛЯЕТ ЕГО СПУСТИТЬСЯ В БУЙСКЕ.

102. Самолет начинает спускаться.

103. Ильинский с цветком в руках бежит от окна к двери.

104. Самолет снижается,

105. Ильинский с цветком выбегает на крыльцо.

106. Бежит по улице, исчезает за поворотом в переулке.

107. Самолет снижается.

108. Площадь. Выбегает Ильинский. Самолет почти у земли.

109. Самолет приземляется, идя на Ильинского. Молниеносный поворот — Ильинский отпрыгнул, побежал.

110. Ильинский убегает от преследующего его самолета. Самолет

остановился. Ильинский продолжает бежать. Обернулся. Остановился тоже.

111. Из самолета выходят летчик и механик, начинают работать у мотора. Из двери кабины выглядывает пассажир. Обращается к летчику. Тот успокоительно отвечает. Пассажир скрывается.

112. Ильинский робко пытается подойти к самолету.

113. Самолет.

114. Ильинский подходит еще ближе.

115. Самолет. Летчики занимают свои места в кабине.

116. Ильинский подходит вплотную к «юнкерсу». Осторожно и робко ощупывает самолет, все время боязливо отдергивая руку. Цветок плотно прижат к груди.

117. Увлеченный рассматриванием «птицы», Ильинский залезает под кабину. Осматривается. Принимает решение. Улыбается. Шепчет...

118. *Надпись:* МИЛОЙ В МОСКВУ...

119. Ильинский, сев на шасси, пристраивает цветок. Мечтает.

120. Из кабины вылезает механик, заводит машину.

121. Ильинского откидывает ветром. Он в ужасе цепляется за шасси.

122. Самолет трогается. Ильинский судорожно держится.

123. Ильинский на шасси. Самолет рулит. (*Снято с крыла.*)

124. Взлет [самолета] вместе с Ильинским.

125. Шасси в воздухе. Ильинский срывается и повисает на руках.

126. Взгляд вниз.

127. Удаляющаяся земля.

128. Ильинский пробует устроиться на шасси поудобнее.

129. Снова срывается. Висит на одной руке.

130. Взгляд с максимальным ужасом вниз.

131—133. Земля, как она видна при вираже самолета, скошенные дома и колокольни, земля справа, облака слева, и наоборот, неожиданные приближения и удаления земли (виражи и воздушные ямы).

134. Лицо Ильинского.

Конец первой части

Часть вторая

1. Облака.

2. Ильинский на крыле пробует пройти, оступился, отскочил на другую сторону...

3. ...достал из банки цветка горсть земли, прошелся со спокойным видом, сорвался.

4. Его лицо.

5. Земля сквозь облака.
6. Самолет делает вираж.
7. Земля (*снятая со штопорящего истребителя*).
8. У Ильинского закружилась голова — крутится вокруг оси.
9. *Надпись:* СТАРЫЙ ЗНАКОМЫЙ, ЗАВЕДУЮЩИЙ РЕКЛАМОЙ ГУМа.
10. В кабине Комаров достает чемодан, вынимает сверток с колбасой, начинает развертывать его, жует колбасу. Обращает внимание на измятую страницу журнала, в которую была завернута колбаса.
11. Бумажка [с надписью]: «Бегство страшного преступника Никулина из Варшавской каторжной тюрьмы» — ниже портрет разбойника.
12. Комаров содрогнулся, щупает деньги в бумажнике и ладанке.
13. *Надпись:* ЕЩЕ ЗНАКОМЫЙ — ФОГЕЛЬ, ЗНАМЕНИТЫЙ РЕПОРТЕР «ПОЛУНОЧНОЙ МОСКВЫ», СПЕШИТ НА ЛЮБОВНОЕ СВИДАНИЕ К ХОХЛОВОЙ.
14. Портрет скучающего Фогеля.
15. Вираж самолета. Карабкающийся Ильинский скатывается на край крыла.
16. Взгляд Фогеля. Увидел Ильинского.
17. Ильинский на крыле, видимый Фогелем.
18. Фогель с необычайным интересом его разглядывает.
19. Мысли Фогеля: Ильинский на крыле превращается в живого нарисованного зайца (*мультипликация*). На зайце несколько раз повторяется надпись: «АВИАЗАЯЦ».
20. Фогель выхватывает записную книжку и автоматическое перо.
21. Заяц веселится на крыле.
22. Рука Фогеля пишет: «Сенсация: первый АВИАЗАЯЦ».
23. Заяц превращается в Ильинского. Неожиданный крутой вираж самолета. Ильинский покатился по крылу на другую сторону.
24. Взгляд Комарова в окно. Увидел Ильинского.
25. Ильинский корчится на втором крыле.
26. Пораженный Комаров смотрит.
27. Мысли Комарова: Ильинский превращается в нарисованного разбойника, страшно ворочающего глазами.
28. Остановившийся взгляд Комарова. Во рту недоеденная колбаса. Внимание на смятый листок из журнала.
29. Содержание листка.
30. Иллюстрация — разбойник Никулин.
31. Комаров хватается за бумажник, не отрываясь смотрит в окно.
32. Разбойник на крыле. Превращается в Ильинского. Перелезает к кабине.
33. Открывается дверь кабины. Появляется голова перепуганного Ильинского.

34. Фогель радостно к нему бросается. Комаров в страхе прячется.

35. Фогель подает руку Ильинскому, чтобы его втащить.

36. Ужас Комарова.

37. Комаров силой отрывает руку Фогеля, выпихивает Ильинского, захлопывает дверь.

38. Ильинский на одной руке висит на фюзеляже. Волосы поднимаются дыбом (буквально). (*Диафрагма.*)

39. *Надпись:* МОСКВА.

40. (*Из диафрагмы.*) Самолет в Москве. Из кабины вылезают Комаров и Фогель.

41. Ильинский прижался между крылом и кабиной. Боязливо смотрит.

42. Фогель начинает искать Ильинского.

43. Ильинский прыгает и незаметно для Фогеля пробирается к выходу.

44. *Надпись:* СЕКРЕТАРША ВСТРЕЧАЕТ НАЧАЛЬНИКА.

45. К выходу подъезжает авто, из него выходит Ира. Подходит Комаров. Здороваются.

46. Ильинский из-под прикрытия радостно смотрит.

47. Видит красивую Иру.

Надпись: ГОРОД НЕ ОБМАНУЛ ИЛЬИНСКОГО. ОН НЕМЕДЛЕННО ИСПОЛНИЛ СВОЕ ЛУЧШЕЕ ОБЕЩАНИЕ.

48. Ильинский бросается к Комарову и Ире.

49. Комаров, увидев Ильинского, снова перепуган. Хватает Иру, сажает ее в авто, трогаются...

50. Фогель увидел Ильинского.

51. Удаляющийся автомобиль. Ильинский бежит за ним. В кадр вбегает Фогель, бросается вдогонку за Ильинским.

52. Автомобиль подъезжает к трамвайной остановке, ждет. Ильинский почти догнал. Трамвай трогается. Автомобиль срывается с места. Ильинский бежит. За ним Фогель.

53. Проезд автомобиля. Пробег Ильинского. Пробег Фогеля.

54. Выезжает поперек дороги ломовик. Автомобиль останавливается. Ильинский почти догнал авто. Фогель почти догнал Ильинского. Ломовик проезжает. Автомобиль срывается. Бежит Ильинский. Бежит Фогель.

55. Люк. Проезжает авто. Пробегает Ильинский. Падает в люк. Появляется Фогель. Спрыгивает в люк за Ильинским.

56. Из люка появляется мокрый Фогель. Вытаскивает за волосы Ильинского. Садятся на край люка. Фогель вынимает записную книжку. Пишет... Оба совершенно обледеневают.

57. Рука Фогеля пишет: «Интервью с первым авиазайцем» (*Диафр*[*агма*].)

58. *Надпись:* ХОХЛОВА ЖДЕТ ВОЗЛЮБЛЕННОГО.

59. Кофейник. (*Панорама.*) Направо собака. Сидит у чашки. (*Панорама налево через кофейник.)* Рассеянная Хохлова сидит задумавшись.

60. Кофейник свистит.

61. Собака посмотрела на кофейник.

62. Кофейник свистит.

63. Хохлова сидит задумавшись.

64. Собака лает.

65. *Надпись:* ПОРА ПИТЬ КОФЕ.

66. Хохлова не обращает внимания.

67. Собака сорвалась с места и убежала. К Хохловой подбегает собака. В зубах портрет Фогеля. Хохлова вырывает у собаки портрет. Очнулась. Смотрит на портрет.

68. Портрет Фогеля.

69. Хохлова отложила портрет, заторопилась пить кофе... Наливает себе и собаке. Не пьет, задумывается.

70. Собака лакает кофе.

71. Хохлова снова взяла портрет. Посмотрела на часы. Задумалась. Рассердилась.

72. Злобно бросает портрет Фогеля.

73. Собака облизывается, повернулась...

74. ...подбегает к портрету, хватает...

75. ...приносит портрет к Хохловой. Хохлова смотрит на него.

76. Собака отворачивает кран кофейника.

77. В чашку льется кофе.

78. [Собака] завертывает кран...

79. ...придвигает чашку к себе...

80. ...пьет.

81. Хохлова снова швырнула портрет. Смотрит на часы, негодует.

82. Собачка снова подняла портрет. Передает Хохловой.

83. Хохлова в бешенстве его разрывает.

84. Собачка уносит...

85. ...куски портрета.

86. Хохлова удручена.

87. Собака в углу комнаты лает. В кадр входит Хохлова...

88. ...и видит составленный портрет.

89. *Надпись:* СЕНСАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ...

90. Редакция. Фогель диктует машинистке, постепенно сдирая с себя замерзшее платье. Машинистка конфузливо отворачивается.

91. Комната Хохловой. Собака срывается с места.

92. Лает на дверь.

93. Хохлова смотрит на дверь.

94. Дрожащая ручка.

95. Открывается дверь, в которой появляется обледенелая фигура Ильинского. В руках записка. Он подает Хохловой записку.

96. Та недоумевает. Берет записку. Читает.

97. *Надпись:* ПОСЫЛАЮ СЕНСАЦИЮ. ВЕЧНО ВАШ. ФОГЕЛЬ.

98. Хохлова делает профессиональный жест в воздухе, в результате которого у нее в руках появляется зеркалка. Она быстро снимает Ильинского. Новый профессиональный жест — и аппарат исчезает.

99. Сделав работу, Хохлова пятится на диван, пытаясь быть любезной, указывает Ильинскому кресло.

100. Ильинский хочет сесть, но не может, потому что замерзло платье. Перерубает ладонью в локтях и коленях замерзший костюм и только благодаря этой сложной операции садится.

101. Ноги Хохловой. Ноги Ильинского. Замерзшее платье начинает таять. Появляется лужа.

102. Собака подбежала к луже. Понюхала, убежала.

103. Дверь открывается. Входит Фогель (в новом костюме).

104. Хохлова сердито отворачивается. Ильинский встает.

105. Фогель оглядывается.

106. Фигура Хохловой.

107. Взгляд Фогеля на Ильинского.

108. Замерзшая фигура Ильинского.

109. Фогель хватает Ильинского за руку, вытаскивает из комнаты.

110. Кухня. Фогель молниеносно кладет на плиту коврик. Ильинский неподвижно смотрит.

111. Собака приносит тряпку. Хохлова вытирает лужу.

112. Фогель для высушки сажает на плиту Ильинского.

113. Хохлова стоит отвернувшись. Подходит Фогель, хочет взять ее за руку, она не позволяет. Он пытается обнять ее, она резко отстраняется. Фогель, рассердившись на нее, отходит в другой угол.

114. Ильинский начинает на плите невероятно дымиться.

115. Хохлова улыбается Фогелю. Они пытаются поцеловаться.

116. Открывается дверь. Влетает Ильинский, от зада которого идет черный дым, а от всей фигуры пар. Он начинает метаться по комнате. Фогель бросается к нему. Снова тащит его в кухню.

117. Хохлова недоуменно смотрит им вслед.

118. Фогель на кухне кладет Ильинского, задом кверху, под кран.

119. Зад Ильинского. На него льется вода.

120. Фогель вбегает в комнату. Обмен взглядов с Хохловой. Посмотрели друг на друга. Улыбнулись. Хотят поцеловаться.

121. Открывается дверь. Входит Ильинский. С него течет вода.

122. Возмущенный Фогель хватает его за шиворот. Вытаскивает из комнаты.

123. Фогель снова бросает Ильинского на плиту.

124. У Фогеля и Хохловой сцена нежной встречи.

125. Наконец Ильинский на кухне в меру обсох, молодцевато оправил свое платье, идет к двери хохловской комнаты.

126. Хохлова и Фогель через полсекунды должны поцеловаться.

127. Открывается дверь. Показывается Ильинский.

128. *Надпись:* КАК МНЕ ПОБЛАГОДАРИТЬ ВАС?

129. Фогель хватает за шиворот Ильинского и вышвыривает его за дверь.

130. Хохлова возмутилась грубостью Фогеля, заступается за Ильинского. Фогель легкомысленно отмахивается рукой. Хочет поцеловать ее, она не прощает поступка с Ильинским, отталкивает его.

131. Ильинский на улице (Тверская). Сильное движение, Ильинский опасливо идет от тротуара, намереваясь перейти улицу, пугается автомобиля и возвращается на тротуар.

132. Хохлова, переругиваясь с Фогелем, подзывает пса, дает ему понюхать шапку Ильинского и выводит за дверь.

133. Ильинский на улице, снова от прежнего места идет к середине улицы, наскакивает на автобус, бросается назад.

134. Пробег собаки Хохловой.

135. Ильинский мечется посредине улицы между экипажами и людьми.

136. Хохлова накрывает обед.

137. Собака находит Ильинского, хватает зубами, тащит за собой.

138. Идет Ильинский. Перед ним задом наперед, так, как будто [это] нормально, помахивая хвостом, идет собака (*обратная замедленная съемка*).

139. Фогель недоволен Хохловой. Злится. Ревнует.

140. В комнату приходит собака с Ильинским.

141. Хохлова ласково усаживает Ильинского за стол.

142. Ильинский обвязывается салфеткой, берет яйцо, ищет солонку.

143. *Надпись:* НЕТ ЛИ У ВАС СОЛИ?

144. Хохлова поставила соль на стол. Вышла из комнаты.

145. Фогель сейчас же, пользуясь случаем, выбрасывает Ильинского за дверь.

146. Лестница. Фогель тащит Ильинского.

147. Фогель открывает входную дверь, раскачивает Ильинского и выбрасывает его на улицу.

148. Ильинский из двери вылетает на середину улицы.

149. Сидит посреди улицы в салфетке, с яйцом в руке. Вокруг него движение, он разбивает яйцо о надвигающийся радиатор автомобиля, чистит его. Схватывает прохожего за брюки.

150. *Надпись:* НЕТ ЛИ У ВАС СОЛИ?

151. Прохожий шарахается от него.
152. Ильинский ест яйцо. Вокруг движение.
153. В витрине магазина Шмелева появляется отражение Иры.
154. Ильинский замечает его, вскакивает и идет на витрину.
155. Ира идет от витрины.
156. Ильинский идет на витрину, обманутый отражением. Стукается о витрину лбом.
157. Витрина магазина Шмелева. В голове Ильинского все туфли заполняются ногами Иры. (*Кадр начинает кружиться, выходит из фокуса, возвращается в фокус, переворачивается и дрожит, как у пьяного.*)
158. Лицо обалделого Ильинского. Трет разбитый лоб.

Конец второй части

Часть третья

1. Ильинский стоит около зеркальной витрины.
2. Видит внутренность ресторана: кучу сидящих людей.
3. Смотрит на рекламу: «ЦЕНЫ ОТ 60 КОПЕЕК».
4. Ильинский роется в карманах. Находит единственный гривенник — все, что у него есть. Грустно уходит.
5. *Надпись:* НО ЕМУ ОЧЕНЬ ХОЧЕТСЯ ЕСТЬ.
6. Он заходит в гастрономический магазин.
7. Платит в кассу гривенник.
8. С чеком в руках пробирается к стойке с закусками.
9. Стойка.
10. Рассматривает ее, глотая слюни.
11. Он робок, смущен и никак не может добраться до продавца.
12. Ильинский бродит по магазину.
13. Его замечает продавщица, которой он понравился.
14. Она спрашивает, что ему угодно. Он робко замечает.
Надпись: ЧЕГО-НИБУДЬ... ВКУСНОГО... ЗА ГРИВЕННИК.
15. Она у стойки услужливо выбирает. От ветчины переходит к колбасе.
16. Он предчувствует и смакует удовольствие.
17. Она выбирает.
18. Редиска, надпись на ней: «Зимняя редкость, парниковая редиска, штука 10 копеек».
19. Продавщица, желая сделать Ильинскому приятное, отрывает редиску и дает ему.
20. Тот, оторопелый, берет и откусывает до самых листиков, жалко ест ее. Жует листики. Благодарит продавщицу и уходит из магазина.
21. На улице он наталкивается на ходячую рекламу: толстый румяный человек держит огромную колбасу:

«ДО ЧЕГО У НАС ОБЕДЫ ХОРОШИ,
ПОЛУЧАЕШЬ УДОВОЛЬСТВИЕ — ПЛАТИШЬ ГРОШИ...»

22. Он грустно отворачивается. Его глаза попадают на вывеску:
«КАЧЕСТВО ПОРАЖАЕТ. ЦЕНЫ БЬЮТ.
СОРОК КОПЕЕК — УЖИН ИЗ ДВУХ БЛЮД».

23. Он не в силах идти больше. Прислонился к фонарному столбу. Его дергает мальчишка. Он оборачивается, мальчишка сует ему летучку. Ильинский машинально берет ее и читает.

24. *Надпись:* «ПРОВИНЦИАЛ И МОСКВИЧ! ВСЕ СПЕШИТЕ,
ПО ГРИВЕННИКУ ОБЕДЫ — ТОЛЬКО В НАРПИТЕ...»

25. Он с отвращением отворачивается от мальчика, уткнув голову в столб. (*Панорама вверх.*) На столбе надпись:
«ЛУЧШЕГО НЕТ, НЕ ИЩИ, НЕ НАЙДЕШЬ ЕГО —
В НАШЕЙ СТОЛОВОЙ ВКУСНО И ДЕШЕВО».

26. *Надпись:* НАЧИНАЛАСЬ НОЧЬ.

27. *Надпись:* СЕКРЕТАРША ИРА.

28. Роскошная столовая. Комаров с Ирой. Он сидит на кровати, в халате, полирует ногти. Ира подает ему туфли.

29. Комаров целует ее.

30. *Надпись:* БЕСПРИЗОРНЫЙ.

31. Улица. Ветер. Треплется афиша.

32. Замерзший Ильинский у асфальтового котла греет руки.

33. Подходит к афише, срывает ряд наклеенных афиш целым полотнищем и заворачивается в них.

34. Идет к котлу.

35. Устраивается и укладывается в котле спать.

36. Комната Хохловой. Хохлова задумалась.

37. Верная собачка смотрит на нее.

38. Подошла, лизнула ногу.

39. Хохлова очнулась, снимает с себя пальто, бросает его, идет.

40. Собака укладывается на пальто.

41. У Комарова. Комаров просит у Иры пудреницу, пудрится.

42. Холодная улица. Ильинский спит в котле. Его лицо. (*Наплыв.*)
Надпись: БЕСПРИЗОРНАЯ ЛЮБОВЬ.

43. Дума Ильинского: котел превращается в пудреницу Иры.

44. Ильинский спит. (*Диафрагма.*)

45. *Надпись:* УТРО.

46. Рука Хохловой нажимает грушу. (*Панорама вниз.*) Хохлова в купальном костюме сидит с собакой в тазу. (*Панорама вниз.*) Три примуса на табурете, на которых и греется таз.

47. Коридор. Квартира Хохловой. Проходит удрученный Фогель.

48. Хохлова прислушивается. Балансируя в тазу, натягивает на себя халат. Отрицательно кричит в дверь.

49. Входит Фогель. Возмущенная его дерзостью, Хохлова бросает в него губкой. Фогель швыряет со стола пепельницу. Хлопает дверью и уходит.

50. Выскакивает из рук Хохловой сообразившая собачка, бежит за губкой. Приносит ее Хохловой.

51. Из котла вылезает завернутый в колоссальное полотнище Ильинский. Снимает его с себя, отставляет, умывается снегом, вытирает лицо полой пальто.

52. Ест сосульку, достает зубочистку, ковыряет в зубах. Вытирает губы.

53. Заворачивается в афишное полотно. Получается нечто вроде колоссального фунтика или рекламной будки.

54. Фунтик медленно уходит.

Надпись: ОГОРЧЕННЫЙ ССОРОЙ ФОГЕЛЬ ЗАЛИВАЕТ ГОРЕ.

55. Пивная. Фогель допивает фужер. Ему наливают следующий.

56. Фогель пьет. Буфетчик несколько раз подает ему фужеры, каждый раз бóльшие. Фогель пьет один за другим.

57. Петровка. Хохлова сидит на стуле. Чистильщик чистит ей туфли. Грустна.

58. Прошел знакомый. Она встала. Разговаривает.

59. Стул, на котором сидела Хохлова, берет человек из очереди и садится на него.

60. Подъезжает мотоциклист, ставит машину коляской на место стула. Уходит.

61. Знакомый Хохловой прощается с ней, целует руку, уходит.

62. Хохлова садится. Вместо стула попадает на ребро коляски, проваливается.

63. Хватается за руль, левой рукой нажимает конус, правой дает газ, боком включает скорость. Все эти манипуляции производятся одновременно и моментально.

64. Мотоциклетка срывается с места.

65. Хохлова выворачивается, оставляя туфлю в руках чистильщика, который падает ничком.

66. Дергая ногой, Хохлова уезжает.

67. В руках чистильщика туфля Хохловой.

68. Из-за угла выбегает мотоциклист. Поражен. Перебранка с чистильщиком.

69. Хохлова (уже в правильной позе) мчится на мотоциклетке.

70. Идет Ильинский, завернутый в фунтик. За ним толпа.

71. Стараются прочесть афиши. Комаров и Ира идут рядом с ним.

Комаров посмеялся, ткнул в него тросточкой. На углу Комаров и Ира уходят.

72. Фогель пьет из огромного сосуда. Допивает.

73. Буфетчик соображает.

74. Вынимает из-под стойки резиновую трубку, один конец надевает на бочку, другой конец вставляет Фогелю в рот. Фогель пьет.

75. Буфетчик зажал трубку двумя пальцами. Фогель удивленно рассматривает трубку. Буфетчик показывает пальцами: гони монету. Фогель платит. Буфетчик разжимает пальцы. Фогель пьет.

76. *Надпись:* ДВЕСТИ ВЕРСТ В ЧАС (*наплыв на колесо*).

77. Хохлова мчится по букве «А»[1]. Быстрая езда с неожиданными объездами внезапно возникающих препятствий, выверты, налеты, заносы. Хохлова соображает, говорит.

78. *Надпись:* ПОПРОБУЮ ОСТАНОВИТЬСЯ У ПОЧТАМТА.

79. Хохлова прибавляет газу.

80. Хохлова уже скорее мчится мимо почтамта.

81. Ильинский фунтиком переходит улицу.

82. Милиционер останавливает движение. Проезжает автобус, открывая Ильинского. Ильинский спокойно переходит улицу, останавливается у тротуара.

83. Подходит расклейщик, наклеивает на него афишу ГУМа. Бежит дальше. Подходит другой наклейщик, снова укрепляет фунтик новой рекламой ГУМа.

84. Фунтик идет, его со всех сторон заклеивают гумовскими объявлениями, приглашая всех покупать все в этом замечательном магазине.

85. Ильинский решает повернуть в противоположную сторону.

86. Образовалась организованная толпа.

87. Он через нее проходит, затем все идут за ним, вовлекая в себя все уличное движение.

88. Опустелая улица.

89. *Надпись:* 300 ВЕРСТ В ЧАС (*наплыв на колесо*).

90. Хохлова мчится.

91. Ее лицо.

92. *Надпись:* 500 ВЕРСТ В ЧАС (*наплыв на колесо*).

93. У Страстного из пивной Фогель увидал Хохлову.

94. Проезд Хохловой.

95. Нога в чулке.

96. *Надпись:* 1000 ВЕРСТ В ЧАС (*наплыв на колесо*).

97. Нога в чулке.

98. Работа с отогреванием ноги. Вначале меняет единственную туфлю с ноги на ногу, потом догадывается и греет ногу на моторе.

[1] Имеется в виду линия трамвая «А» (*примеч. автора*).

99. Пивная у Страстной. Фогель снова видит Хохлову.

100. Проезд Хохловой через людей, столбы, трамваи. И повторяющиеся и характерные здания по линии трамвая «А».

101. Фогель сердито отворачивается.

102. Блаженное лицо Хохловой на мотоцикле.

103. Ильинский в гиганте-фунтике, испещренном объявлениями ГУМа, ведет за собой толпу. Навстречу мчится Хохлова, подбила мотоциклом фунтик, страшный взрыв.

104. Фунтик покрыл весь мотоцикл. Движется с бешеной скоростью.

105. Фунтик въезжает на Красную площадь, сваливается, обнажает весь мотоцикл. В нем Хохлова и Ильинский, радостно бросившиеся друг другу в объятия. Хохлова схватывается за столб, останавливается. Мотоцикл пляшет на месте, другого способа остановки Хохлова не знает.

Конец третьей части

Часть четвертая

1. Хохлова держится за столб. Мотоцикл рвется.

2. Ильинский вылезает из коляски, привязывает мотоцикл (фунтик-колпак лежит сбоку).

3. Хохлова соскакивает с мотоцикла.

4. Мотоциклетка кружится вокруг столба со все увеличивающейся скоростью.

5. Ильинский с помощью Хохловой подлезает под фунтик.

6. Хохлова бежит, хромая на одну ногу.

7. Фунтик пополз, затем остановился.

8. Земля. Лицо Ильинского, выглядывающего из-под фунтика.

9. Хохлова остановилась. Манит к себе Ильинского.

10. Фунтик, качаясь, побежал к Хохловой.

11. Фунтик колеблется. Из-под него вылезает рука, протягивает ботинок. Хохлова берет его, надевает. Толкает фунтик вперед.

12. Дверь ГУМа. Хохлова впихивает Ильинского и быстро входит сама.

13. Оба поднимаются по лестнице ГУМа.

14—16. Толпа вламывается в дверь ГУМа.

17. *Надпись:* НОВЫЙ ВИД РЕКЛАМЫ ОКАЗАЛСЯ ЧРЕЗВЫЧАЙНО УБЕДИТЕЛЬНЫМ ДЛЯ ПОКУПАТЕЛЕЙ.

18. Двери отделений ГУМа.

19. Толпа заполняет магазины.

20. Проход сквозь толпу Ильинского и Хохловой.

21. Давка в магазине.

22. Все вещи раскупаются.

23—24. Приказчики бросаются к телефонам.

25. Касса заваливается деньгами и скрывается под кучей их.

26. Конная милиция наводит порядок в очереди перед магазином.

27. Приказчики у телефонов. Сообщают Комарову о необычайной распродаже.

28. Завреклама ГУМа Комаров у телефона. Кладет трубку.

29. Пробег Ильинского и Хохловой по лестнице.

30. Другой приказчик у телефона.

31. Комаров снова берет трубку. Бросает ее. Выбегает.

32. Хохлова и фунтик вбегают в двери с надписью: «Завреклама». Сталкиваются с Комаровым. Хохлова проталкивает Ильинского в дверь, увлекая за собой Комарова.

33. Кабинет Комарова. Фунтик покоится на двух стульях. Входят Хохлова и Комаров.

34. Ильинский вылезает из-под фунтика.

35—36. Толпа раскупает магазины.

37. Удивленное лицо Комарова.

38. Хохлова торжественно говорит.

39. *Надпись:* ТЫСЯЧУ ЧЕРВОНЦЕВ ЗА ПАТЕНТ И ДОГОВОР НА ГОД.

40. Комаров подумал, отвечает.

41. *Надпись:* ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЧЕРВОНЦЕВ ЗА ВСЕ.

42. Ильинский посмотрел на Комарова, моментально сообразил, лезет под фунтик, быстро двинулся к двери.

43. Хохлова презрительно смотрит на Комарова.

44. Хохлова и фунтик демонстративно уходят.

45. Толпа раскупает гумовские магазины.

46. Милиция едва сдерживает огромную очередь.

47. Хохлова и фунтик появляются на балконе ГУМа.

48—50. Взгляды всех покупающих вверх.

51. Спускающиеся Ильинский и Хохлова.

52. Волнение толпы.

53. *Надпись:* ВСЛЕД НЕОБЫЧАЙНОЙ РЕКЛАМЕ.

54—56. Ильинский и Хохлова выходят из магазина. Толпа валит за ними.

57—58. Пустеющее отделение магазина.

59. Приказчик звонит по телефону.

60. Комаров слушает.

61. Второй приказчик звонит по телефону.

62. Комаров панически берет вторую трубку, слушает. Бросает ее, нажимает несколько звонков.

63. Вбегают служащие, Комаров кричит на них, торопит. Они разбегаются.

64. Толпа бросается за Ильинским и Хохловой.

65. К Ильинскому и Хохловой пробираются служащие магазина, останавливают их, тащат за собой. Они идут.

66. Толпа возвращается за ними в магазин.

67—69. Толпа снова заполняет отделение магазина.

70. Ильинский и Хохлова входят к Комарову. Общими усилиями сбрасывается чехол-фунтик.

71. Комаров передает Ильинскому деньги, кучу вещей и свертков.

72. Подписывает договор. (*Диафрагма.*)

73. Хохлова и Ильинский, нагруженные свертками, стараются попасть в вертящийся мотоцикл. Улучив момент, они прыгают.

74. Ильинский перегрызает веревку, мотоцикл срывается, мчится.

75. *Надпись:* СЕКРЕТАРША НА ПРОГУЛКЕ.

Ира в автомобиле (*снято с авто*).

76. Мотоцикл с Ильинским и Хохловой мчится.

77. Против дома Хохловой Ильинский выбрасывает якорь, он зацепляется за снег.

78. Мотоцикл останавливается.

79. Ильинский и Хохлова вылезают.

80. Ира проезжает в авто.

81. Ильинский, нагруженный покупками, увидел ее.

82. Ира в авто завязывает вуаль, ветер треплет ее.

83. Автомобиль с Ирой отъезжает.

84. Ильинский, увидев своего «бога», сваливает покупки на Хохлову, бежит к мотоциклу, вскакивает, пытается ехать.

85. Автомобиль с Ирой удаляется.

86. Ильинский соскакивает с мотоцикла.

87. Вытаскивает из снега якорь, швыряет его.

88. Мотоциклетка срывается с места, якорь попадает в каретку, она начинает уходить в направлении, противоположном автомобилю с Ирой.

89. Ильинский бросается за мотоциклом. Оборачивается, бросается за исчезающим из виду автомобилем Иры.

90. Подбегает к углу — автомобиль исчез. Он не знает, что делать дальше. Остается стоять.

91. *Надпись:* ХОХЛОВА УЗНАЛА УВЛЕЧЕНИЕ ИЛЬИНСКОГО.

92. Хохлова печально подбирает покупки. (*Диафрагма.*)

93. *Надпись:* РАСЦВЕТ ИЛЬИНСКОГО, РАСЦВЕТ ФУНТИКОВОЙ РЕКЛАМЫ.

94. Двор конторы. Большая, извивающаяся змеей по двору, очередь агентов.

95. В конторе. За столом два конторщика. Подходит агент. Каждый получает ордер и деньги. Выходит через другую дверь.

96. Двор конторы. Из второй двери выходят агенты. Входят в специальное здание рядом — вторую контору.

97. Очередь, входящая во вторую контору, выходит из противоположной двери уже фунтиками, оклеенными свежими объявлениями.

98. Фунтики фронтом выстраиваются во дворе.

99. Комаров производит фунтикам смотр.

100. Его довольное лицо.

101. Потирает руки.

102. *Надпись:* НА РАБОТУ.

103. Ворота конторы. В разные стороны расходятся фунтики. За ними уезжает на автомобиле Комаров.

104. *Надпись:* САМ.

105. Дверь с надписью: «Кабинет нового замзаврекламой Ильинского» (*Наплыв.*) Сквозь дверь проходят люди.

106. (*Наплыв.*) Дверь с надписью. «Фойе кабинета замзаврекламой». Посреди комнаты маленький фонтан. Сидят люди, ожидающие очереди.

107. Хохлова и Фогель также ждут.

108. Фогель подходит к окну.

109. Видит, как расходятся фунтики.

110. Хохлова вынимает визитную карточку.

111. Подзывает собаку, кладет ей в зубы карточку.

112. Собака с карточкой в зубах убежала.

113. Сидит грустный Ильинский. Собачка вскакивает на стол, кладет карточку, лижет его в нос.

114. Машинально Ильинский берет упавшую обратной стороной карточку. Пишет.

115. Собачка ждет.

116. Рука Ильинского, кончающего писать. Текст на карточке: «Красивую брюнетку со жгучими глазами отыщи, милая собачка».

117. Ильинский дает собачке карточку. Собака убегает.

118. Ожидающее лицо Ильинского.

119. Дверь. Показывается собака.

120. Ильинский встает. Поправляет галстук.

121. Дверь. Собака вводит Хохлову вместо Иры.

122. Ильинский сердито развязал галстук, схватился за голову. Сел отвернувшись от Хохловой.

123. Хохлова привычным жестом добывает из воздуха аппарат. Снимает Ильинского. Обходит кругом к его лицу, хочет снять. Ильинский поднимает голову.

124. Лицо Ильинского в слезах.

125. *Надпись:* Я ТАК ЕЕ ЛЮБЛЮ.

126. Лицо Хохловой. Слушает рассказ о его любви к Ире, жалеет. Вытирает галстуком лицо Ильинского, он по-братски обнимает ее. Она участливо гладит его по волосам.

127. Фогель стоит у двери, пытается открыть, не решается.

128. Собачка сходит с места.

129. Собачка проходит в дверь, полуоткрывая ее.

130. Фогель взглянул в образовавшуюся щель.

131. Хохлова непонятно для Фогеля обнимает Ильинского. Нежность.

132. *Надпись:* РЕВНОСТЬ.

133. Переживание Фогеля.

134. Врывается в кабинет.

135. Взглядом Хохлова делает знаки ему уйти.

136. Фогель возмущенно выходит.

137. Фогель хлопает дверью. Разозлен. Уходит.

138. Ильинский отрывается от Хохловой.

139. Идет к окну.

140. Ильинский пишет пальцем на замерзшем окне.

141. Окно. Начерченная Ильинским надпись: «Ира».

142. Задумчивая Хохлова у окна.

143. Окно. Сердце, пронзенное стрелой, палец продолжает писать по стеклу: «Как ему помочь?» (*Диафрагма.*)

Конец четвертой части

Часть пятая

1. *Надпись:* ВЕЧЕРОМ.

2. Ресторан «Прага». За столом мрачный Фогель.

3. *Надпись:* ДЕМОНСТРАЦИЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОЙ ССОРЫ.

4. Приходят нарядно одетая Хохлова с Ильинским.

5. Фогель увидел их, отвернулся. Хохлова и Ильинский демонстративно проходят мимо, занимают стол.

6. *Надпись:* ЛИЧСЕКРЕТАРША.

7. В такси Комаров и Ира. Комаров игрив, обнимает Иру. Ира отворачивается, сердито спрашивает.

8. *Надпись:* ПОЧЕМУ ВСЕ МУЖЧИНЫ ВЕДУТ СЕБЯ В ТАКСИ НЕПРИЛИЧНО?

9. Ильинский и Хохлова едят. Ильинский рассеян. Жует салфетку. Употребляет вилку вместо ножа и т. д.

10. Фогель срывает ярлык с пивной бутылки. Вынимает перо. Пишет.

11. Текст: «Я требую объяснения Ваших поступков».

12. Фогель кончил писать, подозвал официанта, отдал ему записку, тот уходит.

13. Официант приходит к столику Хохловой и Ильинского. Передает записку. Хохлова, не читая, бросает ее.

14. В ресторан входят Ира и Комаров.

15. Ильинский, увидя ее, вскакивает с места, чтобы подойти к ней.

16. Хохлова берет вилку и прикалывает пиджак Ильинского к стулу.

17. Комаров и Ира подходят к столу Ильинского. [Комаров] знакомит его с Ирой. Все садятся.

18. Официант приносит записку. Хохлова вынимает бутылку из ведерка. Ставит ведерко на пол. Бросает в него записку.

19. Фогель снимает ярлык с третьей бутылки. Пишет.

20. Ильинский на ухо спрашивает у Комарова: «Это Ваша дочь?»

21. Тот отвечает.

22. *Надпись:* МОЯ СЕКРЕТАРША.

23. Ильинский влюблен, не сводит глаз с Иры. Наливает суп в рюмки. Вино в тарелки. Размешивает горчицу в кофе. Поворачивается к Хохловой. Вздыхает. Хохлова ревнует. Пишет на папиросной коробке. Затем отрывает крышку. Передает Ильинскому.

24. Ильинский смотрит на Иру, берет бумажку, недоуменно читает. Текст: «Ира рассыпная — 2-го сорта».

25. Лакей приносит Хохловой несколько записок Фогеля.

26. Фогель молниеносно срывает с бутылок ярлыки и пишет, пишет, пишет.

27. Ведерко, наполненное записками, в которое падает еще несколько. Оно уже переполнено, и часть записок валяется около.

28. Позади столика Ильинского лотерея-аллегри. Ильинский оборачивается, таскает и выигрывает разнообразные и нелепые вещи, дарит их Комарову, глядя на Иру, не решаясь подарить непосредственно ей.

29. Комаров задумал: вынимает три червонца, свертывает фунтиком, дарит Ире.

30. Ильинский обалдел. Принижен.

31. Ира развертывает фунтик, прячет в сумку. Очень довольная Хохлова сердито смотрит то на Ильинского, то на Иру, что-то начинает соображать. Задумалась. Наконец улыбнулась. Хитро смеется. (*Диафрагма.*)

32. *Надпись:* РЕВНУЯ И ЛЮБЯ.

33. Улица. Подъезд дома Хохловой. Ветер. Вьюга. Туман.

34. Обледенелый телеграфный столб. Жужжат провода.

35. Фогель бродит, греется у костра. Стоит извозчик.

36. Обледенелая морда лошади. Грива треплется ветром.

37. *Надпись:* ХОХЛОВА, ПОЖАЛЕВ ИЛЬИНСКОГО, РЕШИЛА ОТКРЫТЬ ЕМУ ГЛАЗА И ПОКАЗАТЬ ИРУ ТАКОЙ, КАКОВА ОНА В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.

38. Из подъезда выходят Хохлова и Ильинский.

39. Фогель заметил их выход. Хотел подойти. Разозлился, спрятался за угол.

40. Хохлова и Ильинский садятся на извозчика.

41. Фогель следит из-под какого-то прикрытия.

42. Хохлова и Ильинский едут.

43. Фогель быстро садится на извозчика и едет вдогонку.

44. Фогель выглядывает из-за спины извозчика.

45. *Надпись:* ДОМ, ГДЕ ЖИВЕТ КОМАРОВ.

46. Хохлова и Ильинский приехали к дому Комарова.

47. Фогель задерживает своего извозчика на углу.

48. Хохлова и Ильинский идут в подворотню.

49. Фогель крадется за ними.

50. Хохлова и Ильинский лезут на пожарную лестницу комаровского дома.

51. Фогель проникает во двор дома. Он за помойкой. Через набросанные консервные коробки смотрит.

52. Хохлова и Ильинский лезут по лестнице. (*Панорама.*)

53. (*Наплыв.*) Лезут по лестнице. (*Панорама.*)

54. (*Наплыв.*) Хохлова и Ильинский на крыше. Вьюга. Ветер. Скользко. Падают. С трудом поднимаются. Оба замерзшие и беспомощные.

55. *Надпись:* ФОГЕЛЬ РЕШИЛ ОБЪЯСНИТЬСЯ.

56. На крыше появляется Фогель. Хохлова отворачивается. Ильинский бросается к Фогелю. Падает перед ним на колени. Умоляет.

57. *Надпись:* ПОМОГИТЕ РАЗОБРАТЬСЯ, ПОМОГИТЕ ПРОНИКНУТЬ К ИРЕ.

58. Фогель оживленно говорит с Ильинским. Фогель сообразил. Толкает Ильинского.

59. Ильинский лезет вниз. Фогель его держит за ноги.

60. Ильинский у освещенного окна смотрит, вися вниз головой.

61. В окне видны Комаров и Ира. Тягучая любосцена: Комаров передаривает ей вещи, подаренные ему Ильинским. За каждую вещь она целует Комарова (*сцена видна вверх ногами*).

62. Лицо Ильинского. Его переживания, взгляд вниз.

63. Бездна. На дне (на улице) крошечный извозчик.

64. На крыше. Дрыгают ноги Ильинского. Фогель тянет его. Ему помогает Хохлова. Наконец Ильинский появляется.

65. Садится на карниз. Плачет. Слезы капают в воронку водосточной трубы.

66. Тротуар. Из водосточной трубы показывается струйка, все увеличивающаяся.

67. Во все жерло трубы течет масса воды.

68. Ильинский на краю крыши. Поднимает заплаканное лицо. Приходит в исступление.

69. Колотится о крышу, стучит по ней кулаками, катается в снегу.

70. Хохлова и Фогель бросаются к нему, пытаются успокоить.

71. Ильинский в истерике расшвыривает их, избивает.

72. Ильинский слегка приходит в себя. Бросается на колени, заламывает руки. Молит.

73. *Надпись:* ПОМОГИТЕ УЗНАТЬ ВСЮ ПРАВДУ, ПОМОГИТЕ ПРОНИКНУТЬ В ДОМ. Я НЕ ВЕРЮ СВОИМ ГЛАЗАМ, Я ДОЛЖЕН УБЕДИТЬСЯ.

74. Хохлова и Фогель утешают его. Думают. Соображают.

75. Хохлова видит телефонные провода на крыше.

76. Говорит Ильинскому.

77. Фогель вынимает из кармана блокнот и ножницы, вырезает телефонный значок.

78. Комната комаровской квартиры. Горничная готовит ванну.

79. Фогель слюнит значок. Прикладывает к груди Ильинского. Значок примерзает.

80. Горничная помогает Комарову в ванной. Комаров раздевается. Горничная выходит.

81. Хохлова пытается разорвать провода. Фогель ей светит фонарем. Их взгляды встречаются. Фогель улыбается, пытается ее поцеловать. Она, вспомнив обиду, хмурится и резко его прогоняет.

82. Квартира Комарова. Ира в пеньюаре звонит по телефону. Ответа нет. Ира сердится.

83. Вошла горничная. Ира что-то говорит ей и уходит в другую комнату.

84. Подъезд комаровской квартиры. Ильинский звонит.

85. Горничная открывает. Пускает его. Ильинский снимает шапку. Горничная показывает ему телефон.

86. Ильинский подходит к телефону. Горничная уходит, захлопывая за собой наружную дверь.

87. Ильинский у телефона. Снял трубку. Погладил ее, прижал к сердцу, поцеловал. Страдание. Подумал. Решился.

88. Заматывает провод вокруг шеи, собираясь повеситься. Вешает трубку на телефонный крючок. Дергается.

89. Ильинский срывает своей тяжестью телефон. Падает вместе с ним на пол.

90. Крыша. Фогель помогает Хохловой слезать с проводов.

91. Хохлова замерзла. Он трет ей руки. Снимает шарф, заматывает ноги.

92. Становится на колени. Утыкается носом в ее колени.

93. Ильинский идет от телефона. Машинально берет мраморную статуэтку обнаженной женщины с поднятой рукой.

94. Ильинский с телефоном на шее и статуэткой в руках идет по анфиладе комнат, убранных с буржуазным уютом, зажигая и гася за собой электричество.

95. Комаров в ванне с наполовину намыленной головой.

96. Ильинский у двери ванной, приоткрывает ее.

97. Комаров изумлен. Протягивает руку, желая поздороваться.

98. Ильинский с искаженным от злобы лицом замахивается статуэткой на Комарова.

99. Комаров ныряет, пуская пузыри.

100. Ильинский придерживает его статуэткой, не давая встать. Взглянул на дверь, убежал.

101. Комаров выглянул.

102. *Надпись:* СТРАШНАЯ МЕСТЬ.

103. Ильинский в буфетной. Хватает кульки, разливательную ложку.

104. Входит в ванную. Комаров испуганно ныряет в воду.

105. Ильинский пускает немного горячей воды, выворачивает в ванну кульки с вермишелью.

106. *Надпись:* ЛЮБОВЬ КРЕПНЕТ...

107. Фогель с Хохловой идут по крыше, поодаль друг от друга. Лунный свет.

108. В руках Ильинского банка с надписью «Соль», он сыплет соль в ванну, подбрасывает вермишель, размешивает ложкой.

109. Попугав и помучив Комарова, Ильинский его вытаскивает, сажает его, обалделого и перепуганного, на край ванны. Комаров тяжело дышит, весь облепленный вермишелью. Ильинский вынимает из ванны статуэтку. Ставит ее на стул. Раскланивается с ней. Уходит.

110. Ильинский открывает дверь в другую комнату. Видит спящую Иру.

111. Ира в кровати спит.

112. Ильинский долго на нее смотрит. Поворачивается, идет по квартире, оставляя все двери, входную также, открытыми.

113. Улица. Вышел из квартиры Ильинский. Опустился у стены дома.

114. На Ильинском — лучи фонарей.

115. Качается фонарь. Метет с крыш.

116. По крыше идут счастливые Фогель и Хохлова. Рука Хохловой в кармане Фогеля. Они подходят к краю крыши.

117. Ночная Москва сверху.

118. Фогель и Хохлова идут дальше.

119. Ильинского заносит снегом. Переложил голову на руки. Печально смотрит. Закрыл лицо руками.

120. Фогель и Хохлова идут.

121. Ночная Москва, видимая сверху, с крыши.

122. Фогель и Хохлова идут.

123. Ночная Москва сверху.

124. Фогель и Хохлова останавливаются у края крыши. Облака. Луна. Радиомачты. Удаляющийся аэроплан.

125. Занесенный снегом Ильинский. *(Панорама вверх.)*

126. «НАМИ ОСТАВЛЕНЫ ОТ СТАРОГО МИРА
ТОЛЬКО ПАПИРОСЫ «ИРА».

127.(*Медленный наезд на вывеску.*) «Станция Буйск». (*Панорама вниз.*) Ильинский с журналом в руке спит на перроне железнодорожной станции Буйска. Он почти весь занесен снегом. Внезапно просыпается, протирает глаза, осматривается кругом. Соображает, говорит.

ЭТО БЫЛ ТОЛЬКО СОН...

Конец

Паровоз Б-1000

Часть первая

1. *Надпись:* ЗА ХЛЕБОМ И ХЛОПКОМ.

1а. Идет паровоз Б-1000.

2. Двигается длинный товарный состав, весь облепленный мухами-людьми,— едут мешочники.

3. На крышах вагонов полно людей, видно узлы, мешки.

4. На другом вагоне та же картина, вперемешку мужчины в защитном, женщины.

5. На краю вагона спит человек, вот-вот сорвется, одна его нога болтается, свисая с вагона.

6. На другом вагоне, сливаясь с кучей мешков и узлов, лежат люди, такие же серые, как мешки.

7. Из кучки поднялась женщина, собирает растрепанные волосы. Головные шпильки держит в зубах. Около нее интеллигент читает книжку.

8. Двигается поезд по степи, облепленный людьми.

9. (*В движении.*) Дверь теплушки, на ней надпись: «ОТРЯД СПЕЦИАЛЬНОГО НАЗНАЧЕНИЯ ИВАНОВО-ВОЗНЕСЕНСКИХ ТЕК-

СТИЛЬЩИКОВ», сбоку мелом другая надпись: «ХЛЕБА СЕМЬЯМ, ХЛОПКА СТАНКАМ».

10. На ходу кто-то пытается открыть дверь соседнего вагона.

11. Дверь открывается, в растворе теплушки, в дверях, появляется текстильщица с винтовкой, кричит:

— ТАМ ХЛЕБ, СТРЕЛЯТЬ БУДУ!

12. В дверях рассерженная текстильщица, за ней в полутьме видны взъерошенные лица мужчин и женщин, мелькнули дула винтовок.

13. Поезд замедляет движение.

14. Текстильщица соскакивает с вагона *(скрывается из кадра)*, позади, где она стояла, человек в защитном возится с пулеметом «максим».

15. Поезд двигается еще медленнее, бежит рядом текстильщица с винтовкой.

16. Остановка вагонного колеса.

17. Из вагонов выглядывают люди.

18. Соскакивают с вагона люди и бегут к паровозу.

19. В будку паровоза заглядывают солдат в папахе, какой-то бородач, человек в котелке и в грязном крахмальном белье.

20. Человек в котелке и «папаха» кричат:

— ДАЕШЬ ХОДУ!..

21. Другие, разинув рты, кричат.

22. Механик что-то говорит. Над бортом тендера склонился чумазый кочегар. Кричит.

29. Мальчики, чтобы разглядеть, в чем дело, карабкаются на близстоящий столб семафора, перо которого обломалось и висит.

30. Станционные здания и пакгаузы видны вблизи.

31. Текстильщица обращается к толпе:

— АЙДА ЗА ТОПЛИВОМ!

32. Женщина в шпильках высунула голову из груды мешков, посмотрела и снова заснула.

33—35. Толпа идет к станции, по дороге заглядывая в вагоны и пакгаузы.

36. Пакгаузы. Раскрыты двери, ходит сторожиха.

37. В дверях видны тюки. С другой стороны поезда разбитые вагоны.

38. Мешочники кинулись к пакгаузу, лезут в дверь толпой.

39. Схватили куль и встряхивают.

40. Сыплется вобла.

41. Мешочники жадно схватились, жрут.

42. Кто-то чистит воблу.

43. Высыпают воблу, жадно жрут.

44. Текстильщица спрашивает сторожиху:

— ТОПЛИВО ЕСТЬ?

45. Сторожиха махнула рукой. Текстильщица мрачно уходит.

46. Текстильщик заглядывает в разбитый вагон, влезает.

47. Голова его высовывается из вагона, он кричит.

48. Подбегает текстильщица. Смотрит. Скрывается в вагоне.

48а. ХЛОПОК!

49. Из вагона летят сначала хлопья, а затем кипы хлопка.

50. Сидят текстильщики и жарят воблу на костре.

51. Толпа у костра, подходит текстильщица.

52. Садится.

53. Сидит в раздумье и вытаскивает из костра горящую воблу, смотрит, оживляется.

54. Горит в руке вобла.

55. Текстильщица вскочила...

56. ...и с горящей воблой, как с факелом, в руке бежит к паровозу.

57. Паровоз. Из окна выглядывает мрачно механик, он жует воблу. Вбегает в кадр текстильщица с горящей воблой.

58. Размахивающая горящей воблой текстильщица объясняет механику:

— ЕСТЬ ТОПЛИВО.

59. Механик попробовал рукой горящую воблу. Жар есть.

60. Текстильщица кричит толпе у пакгауза. Толпа вскочила, идет к пакгаузу.

61—62. Все тащат кули и ящики с воблой, кто просто в охапку, женщины в подолах.

63. Подают воблу на тендер, где стоит кочегар.

64. Кочегар сыплет воблу в топку.

65. Дым повалил из трубы.

66. С другой стороны поезда текстильщики носят и грузят в вагоны кипы хлопка.

67. Грузят в вагоны хлопок, грузят на тендер воблу.

79. У паровоза текстильщица говорит механику:

— МОЖЕМ ДВИНУТЬСЯ ДАЛЬШЕ.

80. Механик утвердительно кивнул головой, отходит от окна.

81. В будке — кочегар, лопатой сыплет в топку воблу.

82. Ярко пылает огонь в топке.

83. Кочегар закладывает лопатой воблу.

84. Поезд двинулся — на крыше белеют кипы с хлопком, кое-кто на ходу вскакивает в поезд.

Конец первой части

Часть вторая

85. В вагоне полно людей, один высоко поднял чайник.
86. Старается накапать себе в рот.
87. Женщина смотрит жадными глазами.
88. Из чайника капнули две-три капли — и нет.
89. Человек с досадой бросает чайник.
90. Кто-то облизывает засохшие губы.
91. Третий швырнул кусок тарани, тянется к чайнику. Он пуст.
92. Проезд поезда. (*Контражур.*)
93. Солончаковая степь.
94. В будке механик к чему-то прислушивается. Тревожно выходит на борт паровоза и смотрит.

95—96. Колесный шатун.

97. Кочегар кладет воблу в топку.
98. Механик взялся за тормоз и останавливает поезд.
99. Из вагона выскочила текстильщица с винтовкой. Бежит к паровозу. Высунулись в тревоге люди из вагонов.
100. Механик идет навстречу текстильщице.
101. Встретились, механик просит:

— ШПИЛЬКА У ВАС, ТОВАРИЩ, ЕСТЬ?

102. Она удивленно смотрит, он ей объясняет, она зовет с собой, идут.
103. Подошли к вагону, спрашивают у выглянувших женщин, те отказывают — нет. Идут к другому вагону.
104. Женщина, что причесывалась, не дает, текстильщица ее просит, женщина показывает чайник, просит воды, механик согласен, помог ей вылезть из вагона. Пошли к паровозу.
105. У паровоза толпа, подходят механик, текстильщица и женщина.
106. Механик берет у нее шпильку, показывает ей кран, она идет с чайником.
107. Шпильку механик вставляет в шатун колеса.
108. Женщина налила в чайник воды, к ней пристает верзила-солдат, просит воды. Она отворачивает чайник — не дает. Толпа увидела воду, двинулась к паровозу.
109. Верзила идет к крану, механик его останавливает, говоря:

— ВОДЫ МАЛО, НЕ ХВАТИТ ДОЕХАТЬ.

110. Верзила напирает, толпа за ним. Верзила кричит:

— АЙДА ЧАЙ ПИТЬ.

111. Сшибает с ног механика.
112. Верзила льет воду из крана в котелок.
113. Толпа озверела: напирает с чайниками, манерками, наливает.

114. Механик полез в будку.
115. Кучками стоят люди и жадно пьют воду.
116. У крана пиджачник со стаканом хочет налить — накапало четверть стакана.
117. Механик мрачно стоит в дверях, подходит верзила, кричит:
— ТЕПЕРЬ ЕЗЖАЙ, ВСЕ НАПИЛИСЬ!
118. Механик отрицательно качает головой, идет в будку.
119. Поворачивает последовательно водомерные краны — воды нет.
120. Верзила сконфужен, смущенно кулаками вытирает нос.
121. Недоумевающие лица, из толпы выходит один и говорит:
— ПРИДЕТСЯ ИЗ КОЛОДЦА БРАТЬ.
122. Верзила смотрит на говорящего, толпа топчется на месте, кто-то подходит к крану. Пробует воду пить.
123. Верзила взял свою манерку и идет в сторону от толпы.
124—126. Из толпы скосили глаза, смотрят.
127. Удаляется от толпы верзила.
128. Толпа с чайниками, ведрами, котелками двинулась за верзилой.
129. Механик смотрит.
130. Удаляется толпа.
131. Догоняет толпу текстильщица с котелком в одной руке и винтовкой в другой.
132. Длинной лентой по степи тянутся люди с ведрами, котелками, чайниками.
133. Люди у паровоза конвейером передают кочегару свои чайники, котелки, кочегар льет воду в паровоз.
134. К паровозу подходят все новые и новые люди, подают чайники.
135. Не дойдя до паровоза, женщина закачалась, упала.
136. Падает чайник, проливая воду.
137. Люди перешагивают через нее.
138. В ее глазах степь пошла спиралью.
139. Воды уже достаточно.
140. Механик перекачивает в котел воду.
141. Кочегар подкладывает в топку воблу. Ее мало.
142. Паровоз продолжают наполнять водой.
143. По путям бежит зигзагами — от усталости — человек, начальник станции.
144. Подбежав, он хватается за передний буфер паровоза. Не в силах ничего сказать.
145. Его окружает толпа.
146. Отдышавшись, начальник станции тычет руками назад, говорит:

147. — БЕЛЫЕ ПРОРВАЛИСЬ. БРОНЕПОЕЗД ЗА ПОВОРОТОМ. УХОДИТЕ...

148—151. Паника в толпе. Занимают вагоны.

152. Машинисты влезают в паровоз.

153—156. Проезд поезда (все ускоряя ход).

157. Кочегар подкладывает воблу в топку.

158. По степи двигается поезд.

159. Далеко на горизонте движется белая конница (они кажутся точками).

159а. Выстрел.

160. Треснуло оконное стекло — круглое отверстие от пули.

161. Механик вздрогнул и вмиг кинулся к водомерному стеклу, оно разбито пулей.

162. Механик зажимает рукой стекло — бьет фонтаном вода.

163. По степи приближаются белые, туркмены на ходу стреляют из винтовок.

164. Механик кричит кочегару, тот хватает лопату и накладывает в топку воблу.

165. С первого вагона над тендером свисла голова текстильщицы, она смотрит.

166. В пустой тендер вбегает механик.

167. Механик кричит текстильщице:

168. — НЕЧЕМ ТОПИТЬ, СЕЙЧАС ВОЗЬМУТ.

169. Текстильщица обернулась, смотрит.

170. По степи, параллельно поезду, скачут басмачи, стреляют.

171. На крышах вагонов паника: люди ложатся, кое-кто закрывается кипами хлопка.

Конец второй части

Часть третья

172. Из дверей вагона, стоя, стреляет текстильщица.

173. В движении у всадника срывает папаху.

174. Текстильщица стреляет, позади нее солдат налаживает пулемет.

175. Всадники рысью идут ровно с поездом, часть всадников отделилась и карьером уходит вперед.

175а. ХЛОПОК НА ТОПЛИВО.

176. В будку механика падает кипа хлопка, за ней другая. Кочегар разрывает проволочный канат тюка. Рвет хлопок руками.

177. Текстильщица, разломав стенку вагона, подает в тендер кипу хлопка.

178. По крышам вагонов передают хлопок в паровоз.

179. Кипу за кипой сует кочегар в топку.

180. Маслянка с мазутом качается и падает у самой топки на кипу хлопка.

181. Белый хлопок чернеет.

182. Открытая топка — огонь.

183. Загорается кипа хлопка.

184—186. В дыму механик достает пожарный рукав и поливает. Струя воды падает на горящий хлопок.

187. Дым окутал паровоз.

188. Из вагона выскакивают люди.

189. Издали мчится бронепоезд.

190. Механик, продолжая поливать, выглядывает из окна, видит поезд белых.

191—192. Быстрый разговор текстильщицы, находящейся наверху вагона, с механиками.

193. Остановка поезда. Горящий паровоз. Текстильщица отцепляет паровоз от поезда.

194. Паника пассажиров. Несколько человек с винтовками группируются около вагонов с хлебом.

195. Из тендера льют воду на горящий паровоз.

196. К механику подбегают люди, быстро советуются. Механик кричит текстильщице:

197. — УХОДИТЕ, Я ИХ ЗАДЕРЖУ.

198. Механик целуется с текстильщицей.

199. Вскакивает на горящий паровоз, где кочегар продолжает поливать хлопок.

200. Вспыхивает кочегар. Получает на себя порцию воды.

201. Паровоз двигается.

202. Идет белый бронепоезд.

203. На него угрожающе мчится горящий паровоз.

204. Брошенный поезд пробуют сдвинуть руками пассажиры, сперва берутся текстильщики, сдвинуть не могут, потом вместе с остальными двигают состав.

205. Идет горящий паровоз.

206. Бронепоезд белых останавливается.

206а. Перед своим паровозом белые срочно развинчивают рельс.

207. Мчится горящий паровоз.

207а. Стрельба по паровозу Б-1000.

208. Паровоз почти у рельсов, которые пытаются разобрать белые.

209. Из белого паровоза выскакивают в панике люди, саперы скатываются с рельсов. Один остолбенел, закрывая лицо руками.

210. Паровоз Б-1000 немедленно замедляет ход и останавливается, не столкнувшись, на расстоянии фута от белого паровоза.

211. Догорающий паровоз. Чуть дымится на нем хлопок. Из мертвой зажатой руки механика торчит конец брандспойта, из которого капает вода.

212. Быстро двигается красный поезд без паровоза, под нажимом людских плеч.

Конец третьей части

Часть четвертая

213. У белых. Красят белогвардейские броневые паровозы.
214. Проходит белый офицер.
215. Солдаты, часовые.
216—218. Между свежевыкрашенными броневиками пробирается кочегар.
219. Оглядывается.
220. Испачкался.
221. Попробовал краску пальцем.
222. Осмотрелся.
223. Офицер, проходящий, повернулся к нему спиной.
224. Кочегар видит на броневике...
225. ...двуглавый орел.
226. Перечеркнул, начертил по свежей краске серп и молот...
227. ...побежал дальше.
228. Офицер с железнодорожниками подходит к «Богатырю».
229. Говорит железнодорожникам, указывая пальцем на «Богатырь»:
230. — ОТПРАВИТЬ ЕГО В ШТАБ СЕГОДНЯ, В 21 ЧАС. КРАСНЫЕ ПРОРЫВАЮТСЯ.
231. Депо. Пробирается кочегар.
232. В глубине депо — Б-1000.
233. С лампами под колесами идет ремонт.
234. Под колеса залезает кочегар.
235. Механик и кочегар совещаются:
236. — К НАШИМ НАДО ПЕРЕБРОСИТЬ. ПАРОВОЗ И ЗОЛОТО.
237. Механик отрицательно качает головой.
238. Потом думает.
239. Вылезая из-под колес, зовет еще рабочего.
240. Рабочий пришел.
241. Засунул голову сквозь колесные спицы.

242—243. Совещание.

243а. Механик достает из кармана папиросу. Берет спичечную коробку и извлекает огрызок спички. Чиркает безуспешно.

244. — В КОРОБКУ ЕГО НЕ СПРЯЧЕШЬ!

245. Бросает коробку на землю.

246. Рабочий поднимает коробку, рассматривает ее.

247. Посмотрел вдаль.

248. Вдали броневик.

249. Кочегар сообразил, вылезает, говорит, показывая на паровоз:

249а. — ЛОЖИ ЕГО В КОРОБКУ, РЕБЯТА!

250. Рабочие бросаются за фанерой и инструментами, начинают возиться около паровоза. (*Диафрагма.*)

251. (*Из диафрагмы.*) Стоит декорированный фанерой под «Богатыря» Б-1000. На него грузят несколько тюков. Капли свежей краски.

252. Мимо «Богатыря» медленно проходит Б-1000.

253. Разъезд-блокпост. Проходит паровоз Б-1000, заделанный в фанерную броню.

254. Наверху блокпоста. Человек с флажком.

255—256. Проезд Б-1000.

257. Разъезд-блокпост. Проходит настоящий «Богатырь».

258. Семафор закрыт.

259. Паника дежурного. Ругань остановленных.

260. Телефонные переговоры дежурного со станцией.

260а. — ОСТАНОВИТЬ БЕГЛЫЙ ПАРОВОЗ!

261. Закрываются семафоры.

262. «Богатырь» трогается.

263. Сквозь закрытые семафоры мчится Б-1000.

264. Выбегают беспомощные люди из будок. За Б-1000 гонится «Богатырь» настоящий.

265. Настоящий «Богатырь» нагоняет Б-1000.

266. С «Богатыря» перескакивает на тендер Б-1000 офицер...

267. ...проваливаясь...

268. ...и застревая в фанере.

269. «Богатырь» отстает.

270. Будка. Офицер стреляет из револьвера. Убивает кочегара.

271. Кочегар сваливается.

272. Борьба механика с офицером, в конце которой офицер хватается за рычаг.

273. Механик вместе с рычагом отрывает офицера.

274. Оба падают с паровоза.

275. Проход паровоза Б-1000 без людей и управления.

276. Станция красных, бегут красноармейцы к стрелке, заметив паровоз.

277. Переводят стрелку на тупик.
278. Тупик. Паровоз упирается в него с ходу. Сваливаются тюки. Сваливается паровоз. К тюкам подбегают красноармейцы.

Конец четвертой части

Часть пятая

279. НАСТУПИЛ 1922 ГОД.
280. Зима. Свалившийся поезд Б-1000 под откосом. Над ним проходят поезда.
281. ВАНЯ БОЛЬШЕ ВСЕГО ИНТЕРЕСОВАЛСЯ ЭЛЕКТРИФИКАЦИЕЙ.
282. Изба Вани. Он вертит, разбирает и собирает маленькую динамо-машину.
283. Вертит ручку динамо. Маленькая лампочка загорается. Мечтающее лицо Вани.
284. В сенях. Группа покупателей из города. Их встречает жена Вани.
240. Покупатели входят в избу.
241—245. Предлагают в обмен на хлеб и яйца различные вещи: швейную машину, фрак, цилиндр, электрические лампочки.
246. Ваня берет электрическую лампочку. Внимательно ее рассматривает.
247. Жена Вани разговаривает с покупателями. (*Диафрагма.*)
248—250. Разбитый паровоз под откосом.
251. Сидит Ваня и думает.
252. Паровоз Б-1000.
253. Сидит Ваня вдвоем с товарищем.
254. Б-1000.
255. Ваня и товарищ думают.
256. ЧЕРЕЗ НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ.
257—260. Много народу идет по дороге, деловито, спешат.
261. Изба Вани полна крестьян.
262. Ваня что-то убежденно доказывает, вертя лампочку в руках.
263. Заинтересованные крестьяне слушают.
264. РАЗАГИТИРОВАННЫЕ ВАНЕЙ....
265—267. Поле. Снег. Оживленная толпа. Что-то мастерят.
268. ...КРЕСТЬЯНЕ ПОТАЩИЛИ ПАРОВОЗ В ДЕРЕВНЮ ДЛЯ ЭЛЕКТРИФИКАЦИИ.
269—275. Множество крестьян, впряженных в веревки, бесконечной вереницей тянут по снегу громаду паровоза.

276. СОБИРАЮТ СРЕДСТВА ДЛЯ УСТРОЙСТВА ЭЛЕКТРИФИКАЦИИ.
277. Изба Вани.
278. К Ваниной жене крестьянки приносят продукты.
279. Кто пару яиц, кто курочку.
280. Гигант-паровоз Б-1000 продолжают тащить крестьяне.
281. Пот льет градом с их лиц.
282. Мускулы напряжены до последней степени.
283. Наступил вечер. Зажглись огни в деревне.
284. Изба Вани. Жена Вани зажигает лучину.
285—288. Вместе с другими женщинами сортирует провизию.
289—290. Ночью, под светом костров, тащат паровоз в поле.
291—292. Напряженно работающие ноги тащащих.
293—296. Напряженные мокрые лица.
297—300. «Электрификаторы» отдыхают у костра.
301—303. Продолжают тащить Б-1000 в темноте ночи.
304. Подвозят к деревне.
305—306. Тень паровоза на избах.
307—310. Дети и парни выбегают взглянуть на чудно́е шествие.
311. Собака лает.
312—314. Паровоз с трудом протаскивают между избами. (*Контраст громадного паровоза с крохотными избами.*)
315—318. Притащили.
319. Ваня залезает на переднюю площадку паровоза.
320. Говорит речь:
321. — НЕОБХОДИМО ОХРАНЯТЬ ПАРОВОЗ. КТО ХОЧЕТ В ОХРАНУ?
322. Поднимаются руки желающих.
323—324. Толпа расходится.
325—327. Ваня дает инструкции добровольцам и сторожам.
328. НАУТРО ВАНЯ ПОЕХАЛ ЗА ИНЖЕНЕРОМ.
329. Снежная равнина.
330. Извилистой лентой тянется дорога.
331. Ваня на розвальнях (*удаляется от аппарата*).
332. НАУТРО.
333. Заря над деревней.
334—335. Быстро идут облака.
336. Подъезжает Ваня...
337. ..привезший инженера.
338. Ваня быстро уходит.
339. Инженер сидит на розвальнях.
340. Вскидывает голову.
341. Паровоз Б-1000, стиснутый избами.

342—343. Обалдение инженера.
344—346. Ошарашенный инженер рассматривает паровоз в середине деревни.
347. Лицо инженера.
348. Колеса паровоза.
349. Из-за угла избы показывается...
350. ...улыбающийся Ваня.
351. За ним вереница крестьян с корзинками, в которых лежат приготовленные продукты: куры и яйца.
352. Недоумевающий инженер. Он рассматривает окружающее.
353. Продукты.
354. Пожевывающая лошадь.
355. Типажи крестьян.
356. Ваня говорит, показывая на продукты:
357. — ВОТ СРЕДСТВА!
358. Ваня говорит...
359. ...показывая на паровоз:
360. — ВОТ ПАРОВОЗ!
361. Ваня говорит...
362—363. ...показывая на людей:
364. — ВОТ РАБОЧАЯ СИЛА!
365—369. Крестьяне: мужчины, женщины, дети.
370. Гордая, готовая к работе лошадь.
371. Ваня обращается к инженеру:
372. — УСТРОЙ НАМ ЭЛЕКТРИФИКАЦИЮ... ЛАМПОЧКИ... ПОЖАЛУЙСТА!
377. Инженер попятился к паровозу.
378. Огляделся.
379. Возмутился, начал кричать:
380. — КАКАЯ ВАМ ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ... ИЗ ПАРОВОЗА!.. ВЫ КРАДЕТЕ НАРОДНОЕ ИМУЩЕСТВО... НУ ВАС!..
381. Горькое недоумение крестьян.
382. Недоумевающий ребенок.
383. Недоумевающая лошадь.
384. Инженер проталкивается через толпу, садится на розвальни и ждет, пока его повезут обратно.
385. Огорченный Ваня стоит...
386. ...не двигаясь с места.
387—389. К нему подходят крестьяне и ругают его за сумасбродную затею.
390. Инженер ждет на розвальнях.
391. Ваня подходит к лошади, осаживает ее.
392. Толчок заставил прийти в себя инженера.

393. Ваня распрягает лошадь.
394. Инженер подходит к Ване.
395. Умоляюще говорит:
396. — ПОЖАЛУЙСТА, ОТВЕЗИТЕ МЕНЯ ОБРАТНО...
397. Возмущенный Ваня отказывается.
398. Лошадь сочувственно качает головой.
399—402. Инженер большими шагами идет по снегу, возвращаясь пешком домой.
403. Постепенно темнеет.
404. НОЧЬЮ.
405. Пробег крестьян в панике.
406—408. Приезд начальства с красноармейцами и машинистами.
409. Начальник дает распоряжение машинистам и красноармейцам. Сам с помощником уходит.
410. Изба Вани.
411. Ваня удручен. Разговаривает с приятелем.
412. Входит начальство.
413. Начальник отчитывает Ваню. Дает ему бумагу.
414. Говорит:
415. — ИЛИ ОТВЕЗЕТЕ ПАРОВОЗ ОБРАТНО, ИЛИ ВСЯ ДЕРЕВНЯ ЗАПЛАТИТ ПО ЭТОМУ СЧЕТУ ПОЛНУЮ СТОИМОСТЬ ПАРОВОЗА!
416. Изба. В избу набиваются крестьяне.
417. Начальство идет к дверям.
418. В дверях останавливается, улыбается:
419. — А ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ ВАМ И ТАК БУДЕТ... ПО ПЛАНУ...
420. Лица крестьян.
421. Лицо Вани.
422. Захлопнулась дверь за начальством.

Конец пятой части

Часть шестая

423. 1924 ГОД. ПАРОВОЗ КРЕСТЬЯНЕ ДОСТАВИЛИ НА КЛАДБИЩЕ.
424. Рабочие несут цепь. Крепят ее к паровозу-трупу Б-1000.
425. Из трубы Б-1000 вылетают птицы.
426. Рабочий тянет цепь.
427. По каткам вперевалку лезет чугунный труп.
428. Хмурый механик держит рычаг.
429—440. В направлении движения рабочего паровоза с резкой

скоростью по параллельным путям идут разные составы: цистерны, платформы с лесом, товарные, холодильники, пассажирские.

441. Рука механика останавливает тормоз и берется за гудок.

442—447. Мгновенная остановка всех составов, с султанами пара.

448. Один султан судорожно дергается.

449. 4 на часах Спасской башни.

450—452. Ленин в гробу. Гроб на Красной площади.

453—454. Механик плачет, держась за рукоятку гудка.

454—459. Султаны свистков заполняют кадр.

460—465. *(Из пара.)* Красная площадь в момент похорон Ленина. Гроб уходит в могилу.

466. Мавзолей. Сквозь мавзолей проходит гудящий паровоз.

ЛЕНИН УМЕР, НО ЛЕНИН ЖИВ.

467. Живой Ленин говорит на Красной площади.

468. Паровоз в движении. (*На ускоряющемся движении паровоза.*) Сменяются составы...

469. ...с рабочими делегациями.

470. Вырванными из тюрем заключенными, китайскими студентами.

471. Красноармейцами на маневрах.

472. Комсомольцами.

473. Пионерами.

474. 1927 ГОД.

475. Деревня Вани.

476—477. Идут электрические провода.

478—481. Провода идут в избы.

482. Электрическая лампочка у пожарного сарая.

483. Изба Вани. Электролампа.

484. Ваня поворачивает выключатель. Загорается лампа.

485—487. Горящая электролампа.

488—490. Ферма высоковольтной электропередачи.

450—453. Ночь. Блестит иллюминация.

454. ДЕСЯТЬ ЛЕТ ОКТЯБРЯ.

455—460. Иллюминованные улицы Москвы. МОГЭС. Красная площадь.

461. Рупоры радио на фонаре.

462. Члены правительства на Красной площади.

463—475. Парад на Красной площади. Разные части войск. Кавказцы.

476. Калинин на автомобиле принимает парад.

477. Горящая красная звезда из электроламп.

478—481. Войска ГПУ открывают парад церемониальным маршем.

482—483. Принимающие парад.

484—490. Церемониальный марш различных частей войск.
491—494. Рабочие на улицах Москвы.
495. ЗАСЛУЖЕННЫЙ.
496—499. Паровоз Б-1000 на улицах Москвы.
500—503. Паровоз Б-1000 сковозь гущу рабочих-демонстрантов пробирается на Красную площадь.
504. Красная площадь.
505—507. Торжественный проход колонн.
508. Паровоз Б-1000 у Красной площади.
509. Башня Кремля.
510. На фоне памятника Минину и Пожарскому проходит паровоз Б-1000, окруженный рабочими. Останавливается.
511. Кадр заполнен подбрасываемыми в воздух шапками.
512—513. Комсомольцы приветствуют паровоз.
514. Паровоз уезжает.
515. Мавзолей Ильича.

Конец

Ленинград

1. Раннее утро.
2. Спрень висит из-за решетки Елагинского дворца.
3. Острова, дворцы, река.
4. По реке идет яхта.
5. Раннее утро, в тумане стоит Петропавловская крепость.
6. Утро начинается, блестят шпили Ленинграда.
7. Со взморья идет лодка.
8. Навстречу ей вырастает Ленинград.
9. Петропавловская крепость.
10. Шпиль Трезини (*Петропавловская крепость, снятая сверху*).
11. Куранты, тронулись молотки.
12. Играют куранты.
13. Раннее утро, стоит биржа. Влажные от утренней росы, стоят памятники. В Летнем саду раннее утро, пятна солнца на дорожках. Пятна солнца на как будто просыпающихся статуях. Играют куранты.
14. И вдруг гудок.
15. Порт, работа по механизированной погрузке леса.
16. Сирены, гудки.
17. Город, идут трамваи, звонки трамваев.
18. Гудок, наполняются заводы.
19. Гудок, под гудок строится здание.

20. Работают подъемники.

21. Смольный.

ЗДЕСЬ ЗАСЕДАЕТ ЛЕНИНГРАДСКИЙ СОВЕТ.

22. Председатель Ленинградского Совета, или член Горсовета. Он начинает говорить.

Текст речи: — НАШ ГОРОД, ГОРОД ЛЕНИНА.

23. Памятник Ленину у Финляндского вокзала.

24. Продолжает говорить человек:

— В ЭТОМ ГОРОДЕ РАБОТАЛ ЛЕНИН, ВЫСТУПАЛ У ДВОРЦА КШЕСИНСКОЙ.

25. Дворец Кшесинской.

26. — В ЭТОМ ГОРОДЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ ЕГО И ПАРТИИ ПРОИЗОШЛА ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ.

(*Из ленты Эйзенштейна — кадры Октябрьской революции. Во время прохождения перед зрителем кадров — из Ленина: о законах и тактике революции.*)

27. НАШ ГОРОД СТАРЫЙ, НО В СТАРОМ ЖИВЕТ НОВОЕ И НОВОЕ НАЧИСТО ВЫТЕСНЯЕТ СТАРОЕ.

28. Заводы, втузы, это уже не прежние заводы.

29. Дворцы превратились в дома отдыха.

30. Сестрорецкий курорт, купаются люди.

ЭТО КУРОРТ ТРУДЯЩИХСЯ.

31. Дворцовая площадь, ныне площадь Урицкого.

32. У Александровской колонны стоит пионер, говорит:

— ВЗРОСЛЫЕ ЗАНЯТЫ, ОНИ В ЗАВОЕВАННОМ ДЛЯ НАС ГОРОДЕ СТРОЯТ ДЛЯ ВСЕГО МИРА НОВУЮ ЖИЗНЬ. СТАРЫЙ ГОРОД ДЛЯ ВАС БУДЕТ ПОКАЗЫВАТЬ ПИОНЕР МУЗЕЙНОГО ЗВЕНА.

33. Пионер берется руками за фундамент Александровской колонны. (*Аппарат движется так, как будто поворачивается Александровская колонна, взятая в чьи-то руки.*)

34. Голос пионера:

— ЭТА КОЛОННА ПОСТАВЛЕНА ПРИ ИМПЕРАТОРЕ НИКОЛАЕ I. ОНА ОТКОЛОТА ОТ ГОРЫ, ОТШЛИФОВАНА И ПОДНЯТА РУКАМИ СОЛДАТ. В НЕЙ 50 МЕТРОВ.

35. Пионер очищает руки, становится. Говорит:

— ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ.

36—38. Исчезает пионер, идет показ зала, переходов, лестниц Зимнего дворца.

Голос:

— ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ НАЧАТ ПОСТРОЙКОЙ ПРИ ИМПЕРАТРИЦЕ АННЕ, КОНЧЕН ПРИ ЕЛИЗАВЕТЕ, ПРИ НИКОЛАЕ I ОН ГОРЕЛ. НА ПОЖАРЕ ПОГИБЛО НЕСКОЛЬКО СОТ СОЛДАТ, СПАСАВ-

ШИХ ВЕЩИ. ВОССТАНОВЛЕН ДВОРЕЦ В ОДНУ ЗИМУ. ПРИ РАБОТАХ ОТ УГАРА ЛЮДИ ПОГИБАЛИ СОТНЯМИ.

39. Из полированного гранита сделанные, смотрят вниз кариатиды.

40. Внизу стоит пионер, говорит:

— ЭРМИТАЖ — ОДНО ИЗ БОГАТЕЙШИХ СОБРАНИЙ МИРА. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА СКИФСКОЕ ЗОЛОТО.

41. Зал драгоценностей: скифское золото, детали скифского золота.

42. Тяжелая золотая утварь.

43. Плящущая фигура с блях.

44. Погребение какой-то жрицы около Тамани.

45. Тяжелые и прекрасно сделанные фигурные олени.

46. Ритуальные быки.

47. Гребень, на котором изображены сидящие скифы.

48. Голос пионера:

— ПРЕКРАСНАЯ РАБОТА, НО ПОСМОТРИТЕ, КАК МАЛО ИЗМЕНИЛИСЬ ЛЮДИ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ДВЕ ТЫСЯЧИ ЛЕТ. ЕЩЕ НЕДАВНО ВОТ ТАК ВЫГЛЯДЕЛИ НАШИ КРЕСТЬЯНЕ.

49. Зал XVIII века. Табакерки. Витрины мерцают, как трава в росе.

50. Голос пионера.

— ВОТ ЭТОТ УМЫВАЛЬНЫЙ ПРИБОР — ИМПЕРАТРИЦЫ АННЫ. ОН КРАСИВ, НО ЭТО ПОЛТОРА ПУДА ЗОЛОТА. А ЭТО ТАБАКЕРКА, КОТОРОЙ ПРОЛОМИЛИ ВИСОК ПАВЛУ I.

51. Инженерный замок, фасады, мрачные углы, лестницы.

52. Комната, где убили Павла (*если возможно, снять хотя бы мультипликацию*).

53. Голос пионера:

— КОМНАТА ПАВЛА. УБИЛИ ВОТ ЗДЕСЬ.

54. Кладбище, ангелы, плачущие над урнами.

55. Странные памятники, памятник над могилой Лисенкова в виде полки с книгами.

56. Александро-Невская лавра, переходы к галерее.

57. Идут люди невысокого роста.

58. Стоит пионер.

59. Идут люди.

60. Комната, сидят люди, читают, учатся (*можно взять* [*из*] *фильмотеки, снято Совкино*).

61. И вдруг песня шамана, бьет бубен. Сидят люди, учатся.

62. Бьет шаман в бубен.

63. Сидят люди в мехах, перед ними лежит наполовину разруб-

ленный олень, они едят сырое мясо, обмакивая его в кровь. (*Из картины «6-я часть света».)*

64. Человек пишет на доске тригонометрическое вычисление.

65. Говорит пионер:

— ЭТО РАБФАК НАРОДОВ СЕВЕРА. ЭТО ЛОМУТЫ, АРАЧАНЕ, САМОЕДЫ, КАМЧАДАЛЫ, ЮКОИРЫ — БУДУЩИЕ РАБОТНИКИ НА МЕСТАХ.

66. Академия художеств.

67. Стоят перед нею два сфинкса.

68. Один смотрит в сторону взморья, другой — в сторону Дворцового моста.

69. Минута молчания.

70. Лицо одного из сфинксов (*крупно*).

71. (*Теневая мультипликация.*) Говорит сфинкс:

— КАК Я ПОСМОТРЮ, МНОГОЕ ПЕРЕМЕНИЛОСЬ ЗДЕСЬ ЗА ПОСЛЕДНИЕ 13 ЛЕТ...

72. Город, электрические провода на мачтах, электрифицированные цеха, широкие улицы, вновь проложенные по Васильевскому острову.

73. Заговорил другой сфинкс:

— ВСЕ ПЕРЕМЕНИЛОСЬ.

74. Памятник Петру I перед Инженерным замком.

75. Взят совсем коротко.

76. Памятник Фальконе.

77. Как будто вскочила лошадь на дыбы.

78. Говорит сфинкс:

— ВСЕ ПЕРЕМЕНИЛОСЬ.

79. Идет автомобиль, проспект «25 октября». (*Наплывы с левой стороны проспекта на правый.*)

80. Короткий пробег по городу.

81. Нарвские ворота, дома культуры.

82. Новые жилища рабочих.

83. Завод.

84. Стоит пионер, говорит:

— ВОТ ЭТОТ ЗАВОД ШЕФСТВУЕТ НАД ЭТИМ УЧРЕЖДЕНИЕМ.

85. Показ здания одного из наркоматов.

— РАБОЧИЕ ОВЛАДЕВАЮТ ЗНАНИЯМИ, ТАК КАК ОВЛАДЕЛИ ГОСУДАРСТВЕННЫМ АППАРАТОМ. НАШИМ СЛЕДУЮЩИМ ШАГОМ БУДЕТ УНИЧТОЖЕНИЕ КЛАССОВ.

86. Вечер, загораются огни Ленинграда (*снято сверху*).

87. Огни отражаются в воде.

88. Театр, внутри театра. (Музыка-эпизод — «Лебединое озеро».)

89. Говорит тихо пионер:

— МЫ — НАСЛЕДНИКИ СТАРОГО МИРА И ИЗУЧАЕМ ЕГО, МЫ НЕ ОТВЕРГАЕМ БЕЗУСЛОВНО ДАЖЕ НАСЛЕДИЕ ФЕОДАЛИЗМА.

90. Плывут лебеди, играет музыка.
91. Плывут лебеди под музыку по прудам Царского села.
92. Галерея Камерона. Агатовые комнаты, китайский мостик.
93. Памятник, музыка.
94. Идет отряд через парк.
95. ПЕСНЯ ОТРЯДА.
96. Бьют фонтаны Петергофа.
97. Фонтаны Петергофа.
98. Дома отдыха в Петергофе.
99. Надписи о том, что здесь отдыхают рабочие.
100. Ленинград. Вечер, длинные тени.
101. Сирень перевесилась через решетку Елагинского дворца.
102. Сидят люди, смотрят на закат.
103. Узорные решетки Ленинграда.
104. Вечер в рабочей части города.
105. Над домами горят строчки лозунгов.
106. Вечер на реке.
107. Играют куранты.
108. Блестит Фонтанка через Горбатый фельтоновский мост у Летнего сада.
109. Над Зимней канавкой висит...
110. ...Эрмитажная галерея.
111. Делямотовские ворота Новой Голландии.
112. Темнеет.
113. По реке плывет лодка.
114. Поют протяжную, очень печальную русскую песню.

115—116. Другая лодка с другим ритмом в гребле с другой, веселой, песней нагоняет ее.

117. Песнь находит на песнь...
118. ...и обе лодки уходят в черное затемнение арки моста.

Конец

Творческая заявка на приключенческий фильм с участием И. В. Ильинского

Жили-были в Москве два приятеля. У обоих у них были автомобили. Один выиграл по лотерее Автодора, а другого премировали машиной на заводе за хорошую работу. У обоих у них не было гаражей. И вот толь-

ко на этой почве они стали друзьями: по очереди машины караулили.

Однажды они вместе отправились на производственную выставку. Приехали они на машине того парня, которому дали ее за хорошую работу. Машина как машина, исправный ход.

На выставке девушка объясняет:

— Вот лотковая дорога Ярмольчука.

Все смотрят на дорогу Ярмольчука.

— Вот поезд Бальднера.

Ильинский смотрит на ножки девушки.

Они осматривают авиационный зал. Девушка что-то говорит про монтаж новинок будущего. Звонок, выставка закрывается, надо всем уходить. Прители перемигнулись. Ильинский, помахивая тросточкой, направляется к девушке. По дороге задевает экспонат. Быстро понял, что ничего не разбил, и тогда предупредительно вынимает бумажник, предлагает платить, если причинил убыток. Ильинский предпринял операцию знакомства с девушкой. Он подкатывается к ней этаким особым шагом, роняет палку, платок, шляпу, извиняется и знакомит подоспевшего приятеля.

— Поедемте завтра кататься. Я счастливый, у меня есть машина. Я выиграл.

Отвозит девушку домой. Серьезный парень за рулем, а Ильинский с девушкой сзади.

Просыпается Ильинский в своей комнате на другой день. В комнате грязь, беспорядок. Он направляется к своей машине. Они стоят две рядом (его машина и приятеля). Их колеса стянуты между собою цепями и заперты на замок. Сверху они покрыты общим брезентом. Ильинский открывает брезент, и зрителю представляется лицезреть его машину.

Обшарпанная, с изогнутыми крыльями, с подбитыми фарами, резина обмотана тряпками, вместо разбитого стекла (триплекс) — кусок простой оконной рамы. Он мечтательно остановился против машины.

Вспоминает, как разбил ее в тот же день, когда выиграл, выводя из автодоровского гаража. В воротах он задел фарой — на один глаз машина окривела. Он шарахнулся назад — и сзади примял запасное колесо. Теперь без запасного поехал вперед — разбил другую фару и погнул крылья.

Но герой возвращается к действительности и начинает мыть машину. Он, видно, как приехал, так и оставил ее грязной.

Принес ведро воды, вынул из машины грязную тряпку и начал ею вытирать. А там, где высохло, видно, что от тряпки остаются следы.

Ильинский мечтает вслух:

— Вот выиграю в будущей пятилетке самолетишко или там радиолодку какую, буду девочек катать на расстоянии. Нет, не годится

девочек катать на расстоянии от себя. Выиграю что-нибудь подземное или подводное — там вдвоем уютнее и больше одиночества.

Так Ильинский размазал грязь по машине, видит следы от тряпки. Попробовал из ведра выплеснуть воду, чтобы следы уничтожить, но еще хуже получается, вода грязная. А за чистой водой идти лень, да и так вокруг озеро. Отпер он цепь, освободил свою машину от приятельской и, оставив ее с задранным брезентом и неубранными цепями, стал выезжать.

Под окном приятеля он дает сигнал.

— Ты что же, едешь? Подожди,— говорит тот.

— Ты ведь знаешь, что я не люблю эгоистов и не могу уехать втихомолку. Я не люблю, чтобы не предупредить товарища.

И поспешно выезжает со двора.

Однако Ильинский не удивлен, когда у ворот их общей знакомой он встречается с машиной своего приятеля. Они вместе входят. Девушка восхищена. Она только обидела Ильинского вопросом (указывая на его машину):

— А эта тоже ездит?

Ильинский немедленно за руль и демонстрирует. Кур напугал, собачник свалил. А в общем получилось ловко. Он слезает с машины и говорит с достоинством:

— Она у меня совсем новая. Два месяца, как выиграл. Я вообще счастливый.

Ильинский покровительствует приятелю. Он знакомит его второй раз.

— Он очень меня просил вас познакомить.

Но когда они отправляются на прогулку, девушка все же не решается, по приглашению Ильинского, сесть в его машину. Она села рядом с приятелем, и они выехали на улицу. Ильинский поспешает за ними на своем «гробу» и догоняет их только на перекрестках, где задерживается приятель. Компания выехала за город, и на прямом шоссе, сколько ни старается Ильинский, он безнадежно отстает. Вот он придумал, изобрел «взять на перекоски». И в том месте, где шоссе круто поворачивает в сторону, Ильинский на полном ходу хочет срезать угол, прыгая по канавам. Он выскочил на шоссе, но машина стоит, перекосившись,— лопнула рессора. Ильинский думает — «рессора». Снимает подтяжки. Это будет еще лучше — помягче. Привязывает подтяжки за сережку и лист рессоры. Машина осталась так же перекошенной, а ему кажется, хорошо. Вот он набирает скорость опять за ними — и вдруг выстрел. Ильинский перепугался насмерть.

Машина теперь уравновесилась. Прокол оказался с противоположной стороны от поломанной рессоры. Ильинский вынимает насос и думает накачать. Но за что он только ни касается, все у него в руках

разваливается и не работает. Насос не работает. Он стоит, печальный, посреди шоссе, а мимо идут машины. Он обрадовался пришедшей мысли. Мимо идут машины, он подымает руку:

— Дайте насосика.

Никто не останавливается.

— Ладно, и так поеду. Подумаешь, зазнаются!

Вот он едет по шоссе. Справа у него поломана рессора, слева — прокол. Он становится предметом всеобщего внимания, он газует, дымит. Некоторые даже останавливают машины, чтобы получше рассмотреть героя.

— Когда надо было, так не останавливались. А теперь, когда наладил, я не нуждаюсь в вашей помощи.

Но вот он так газовал, газовал, у него кончился весь бензин. Сидит Ильинский за рулем — пригорюнился. И вдруг изобрел. Он хитро подмигнул зрителю с экрана. Вынимает «потайную» — пол-литра — и наливает в бак. Но не может завести. Он ее заводит и руками, и ногами, и веревкой, со злости колотит ногой по радиатору. Тогда заходит сзади машины и толкает ее плечом. Может быть, так заведется. Но у него неправильно стоял руль, и машина становится поперек шоссе. Останавливается поток автомобилей.

Шоферы отбрасывают машину в канаву. Ильинский возмущен. Он посылает проклятия шоферам, вспоминает о девушке, о бесстыдном эгоизме приятеля, а между тем наступает вечер и темнеет. Он обиделся на весь свет и в знак своего единоличного протеста против всех лег поперек шоссе.

Свет от фары приближающейся машины ощупывает фигуру Ильинского. Подходит сильный дядя, берет его одной рукой за штаны и, как кутенка, поднимает от земли. Ильинский судорожно хватается руками за пояс.

— Осторожнее — подтяжки сняли!

Силач бросает Ильинского в машину. Кутенок благополучно засыпает.

Двойная экспозиция. Ильинский двоится. Один продолжает спать, другой отделяется от него и садится за руль. Машина вылезает из канавы на шоссе и летит, как птица. У Ильинского мужественное лицо. На место возвращаются подтяжки, рессора, исчезает оконная рама и появляется стекло-триплекс. Пропадают тряпки, пятна, обоины.

И вот Ильинский видит их: девушку с приятелем. Он едет «на перекоски», и теперь это обходится удачно. Он почти догоняет их. Но они уже едут на какой-то особой машине, похожей на челнок, и неожиданно зарылись в землю, а потом неожиданно на недалеком расстоянии возникли снова из земли и стали удаляться на самолете. Ильинский протягивает руку, ему из-за кадра подают бинокль. Он видит: они летят

вдвоем и приятель хочет поцеловать девушку, а она отстраняется и шепчет его имя.

Дальше начинается погоня при помощи новейших и будущих средств сверхскоростного транспорта, который теперь снится Ильинскому под впечатлением выставки.

Несется поезд Бальднера, рядом низко летит самолет.

Ильинский удобно устроился спать в каком-то длинном лотке — вдруг свет прожекторов, и перед самым Ильинским останавливается поезд Ярмольчука. Он и во сне счастливый. Садится в поезд. Там она. Она удрала от приятеля.

Ильинский привез ее домой, но не успела она снять шляпку, как ее украли. Ильинский вынимает из-под кровати оригинальной конструкции чемодан, вытаскивает его на балкон и вытягивает крылья из чемодана. Получается самолет, на котором он подымается прямо с балкона. Вот он прилетел в какую-то землю и у него нет денег, а кругом вообще какие-то папуасы, он их обучает технике. Чтобы заработать денег, он придумывает аттракцион: прыжки в небо.

На земле площадка на сильных пружинах. Веревками, при помощи блоков, преодолевая сопротивление пружин, площадку прижимают к земле. Желающих ставят на площадку и резко ее отпускают. Человек подпрыгивает высоко в небо и оттуда опускается на парашюте.

Вдруг он видит — летит самолет. Он сам прыгает в небо и там настигает девушку. Но он не убивает приятеля. Ильинский великодушен.

Спускаясь на землю, Ильинский находит свой автомобиль, и там над блок-цилиндром чугунная плита с несколькими конфорками. Под шоферской подушкой посуда и продукты, а сзади, в том месте, где обычно бензиновый бак, при глушителе устроена духовка.

Ильинский во сне оказался способным поваром. Немедленно была готова яичница, вскипел кофе, и из духовки были вынуты поджаристые пирожки. Теперь трудно узнать в этом походном домике простой автомобиль. Он теперь был разобран и представлял все удобства, начиная от кухни и до гостиной.

Ильинский демонстрирует очень сложную и удобную автомобильную мебель.

После обеда Ильинский собирается объясняться в любви, но девушка опять исчезает, похищенная какими-то верзилами, огромными силачами. И вот они теперь с приятелем вместе гонятся за девушкой. Но приятель смешон и беспомощен, как Ильинский, а сам он, автор сна, выступает неизменно героем. Приятель отстает от него, он ничего не умеет и скоро выбивается из сил, а Ильинский — как Фербенкс. Мимо летят самолеты, Ильинский подымается на «жиро» и заглядывает в кабинки, но нет, он не видит девушки.

Он стал милиционером и на самолетном перекрестке грозит паль-

цем в небо точно так, как это делают милиционеры на ломовых, когда они неправильно заворачивают.

Вот Ильинский приобрел радиотелевизор и обнаружил при помощи его, что девушка находится в одиноком замке.

Он берет свой чемодан-самолет и отправляется на нем в поиски. Среди пустыни у него кончается бензин. Он приземлился, собрал чемодан, взвалил его на спину и пошел по направлению, куда указывали ему приборы. Вдали он видит красивый дом в зелени, окруженный со всех сторон водою. Близость цели увеличивает энергию, и он ускоряет шаг. Становится нестерпимо жарко, и он бросает свой самолет-чемодан. Но становится так жарко, что и без него он идти не может.

Вокруг, он замечает, сохнет и свертывается на глазах трава. Одинокие кактусы, и те, будто изжаренные на сковородке, жухнут и свертываются. Он отбрасывает пиджак, шляпу, но ему по-прежнему жарко. Снимает ботинки и наконец остается только в трусиках и идет, покрываясь потом. Он расстается со всеми своими приборами и одеждой, на нем лишь трусы и на шее висит маленькая ладанка. Вдруг он понял, почему жарко. Кольцевой канал вокруг одинокого дома покрывается паром, как будто вода подогревается в кастрюле, и он видит, как кольцеобразное озеро закипает. Одинокий дом скрылся в густых клубах пара.

Поспешно удалившись от страшного озера, он снимает ладанку. В ней оказывается очень маленький аппарат. Энергией служит радий, и ладанка располагает достаточной силой, чтобы Ильинский мог снոситься по радио на далеком расстоянии. Со всех сторон летят к нему самолеты. На них крупные надписи: «Радиоцентр», «Стальсбыт», «Фонотрест», «Роспароходство» — и имена городов: Ленинград, Сталинград. Из доставленных агрегатов он сам быстро собирает небольшую стальную лодку, все части подходят одна к другой. Он ставит на лодку какие-то приборы.

Довольный результатами, он закрыл ладанку, повесил ее себе на шею и отпустил самолеты. Между тем озеро кипит еще пуще.

В замке девушка лежит, связанная, и темные личности склонились над аппаратами. Они кипятят озеро. И вдруг они слышат приближающиеся звуки, и через полосу страшно высокой температуры, по кипящей воде, плывет знакомая зрителю лодка, из нее раздается человеческий голос. Он колеблется в такт покачиваниям лодки. Они кинулись, чтобы убить человека, водителя лодки, и погибли от силы своих же аппаратов. А с лодки продолжает раздаваться голос. Это голос Ильинского. Он обращается к девушке:

— Теперь они, вероятно, все погибли. Я к тебе скоро приду, а ты пока слушай серенаду.

Ильинский поет серенаду. Девушка слушает ее, млеет, но, связанная, не может подняться.

Тем временем озеро перестало кипеть, и Ильинский, испытывая страшные мучения от жары, пробирается к ней. Но он ее не застает.

Один из похитителей, самый трусливый, когда увидел, что все храбрые кинулись к таинственной лодке и передние стали падать, изжарившись в воздухе, притворился, будто и ему жарко, хотя он не вступил в полосу высокой температуры. Это он вернулся назад, когда все погибли, и похитил красавицу.

Ильинский продолжает поиски. Он ничем не хуже Дугласа Фербенкса: ходит по канату над пропастью. Встречает своего приятеля, тот беспомощен: пошел за ним по канату и чуть не упал в пропасть, повис над нею вниз головой и убился бы, но Ильинский спас его.

Кончается тем, что Ильинский догоняет ее, когда ее везут в сверхвысотном дирижабле. Он догоняет ее на стратоплане. Пилот-автомат ведет стратоплан на посадку, а Ильинский, прицепившись к оболочке дирижабля, в костюме, приспособленном для пребывания в стратосфере, подползает к двери и стучится внутрь воздушного снаряда, буйно и тривиально, как в пивную. Ему никто не открывает. Но он видит в окно, что девушка борется внутри. Он огорчен, что не может ей помочь, и замечает в отчаянии, что у него скоро кончится запас кислорода. Но неожиданно видит под собою, сзади дирижабля, развернувшийся парашют. Он отпускает скобу, за которую держался, и долго падает, не открывая парашюта. Так он настигает кого-то, раскрывает парашют, и рядом два парашюта снижаются на землю. Очутившись в атмосфере, они отбрасывают кислородные аппараты. Это девушка. Они счастливы, приветствуют друг друга, но не могут сблизиться. Но Ильинский вдруг соображает и лукаво подмигивает зрителю с экрана. Он вынимает из кармана маленький вентилятор и при его помощи приближается к девушке. Целуясь, они падают на землю.

Под утро его наконец нашли приятель с девушкой. Они смеются над Ильинским, но им некогда: они счастливы.

«Гроб» Ильинского вытаскивают на шоссе, привязывают его веревкой к автомобилю приятеля, заспанный Ильинский едет на буксире. Неприятно такому человеку возвращаться к действительности. Впереди приятель с девушкой целуются, оглядываются, смеются, она говорит:

— Можете нас поздравить!

Девятнадцать бешеных мужиков

(Схема фабулы)

1885 год был засушливым. Стояла жара. В Смоленской губернии ожидался недород. Мужики деревни Заболотной устроили крестный ход. Впереди шли поп Парамон Богоявленский, стражник Голобаба с царским

портретом и самые богатые мужики. Когда крестный ход поравнялся с леском, находившимся по дороге к полю, на мужиков напал бешеный волк. Крестный ход сбился. Началась паника. Волк успел искусать восемнадцать мужиков. Проходивший мимо шинкарь ударил волка по голове палкой и убил его наповал. Искусанных отправили в Смоленскую губернскую больницу, где они должны были умереть от бешенства.

Царь Александр Третий недоволен нападками западной прессы на его аграрную политику и разгром морозовской стачки. Царь вызывает принца Ольденбургского — заведующего всеми лечебными учреждениями Российской империи. Он собирается построить больницу для вдов и сирот. По его расчетам это должно вызвать благожелательный резонанс на Западе. Вместо постройки дорогостоящей больницы принимается решение отправить искусанных мужиков в Париж к Пастеру, который только что изобрел средство лечения бешенства.

Из Смоленского госпиталя мужиков перевозят в Петербург. Из костюмерной Мариинского театра им выдают красные шелковые рубахи, новые армяки, меховые шапки, рукавицы, медали «За храбрость» и «За спасение утопающих». Девятнадцать «оперных» мужиков готовят к отъезду в Париж. Девятнадцатым попадает шинкарь Шохтер, которого волк не кусал, но из боязни, что он взбесится, приказывают посадить его в госпиталь. Искусанному стражнику Голобабе поручают из Третьего отделения следить за мужиками. Приходилось уезжать в самое горячее время, когда приближалась косовица, а виды на урожай и так были плохими. Бросали семьи и трижды описанные хозяйства. За исключением пяти братьев Балдиных, самых богатых мужиков Заболотной, попа Парамошки и стражника подобралась голь, всё беднота, которая и говорила-то, униженно привставая с места.

Приехали в Париж.

В Париже поселились на улице Бак, неподалеку от русского посольства. Каждый день чиновник в котелке и с тросточкой строил мужиков в пары и отводил на улицу Ульм, к Пастеру, который делал дважды в день вспрыскивания мужикам. Братья Балдины от жадности платили мужикам по копейке, чтоб те уступали им очередь, и вспрыскивали четыре раза в день. Судьба Ивашки Опейкова сложилась глупо и неудачно. Он женился недавно, меньше года, и ждал сына. Случайно попал в крестный ход и был искусан волком, потом попал в Петербург и Париж. Он ни на что не хочет смотреть, только и говорит о том, чтобы попасть в деревню к жене. Этот мотив окрашивает все его поведение в Париже и Петербурге.

К мужикам привязывается агент парижской охранки, которому поручено через мужиков связаться с революционной русской колонией.

Мужики попадают в русскую церковь, где поп Парамошка устраивает дебош. Шохтеру не дают ни денег, ни пищи на том основании, что

он отказывается от уколов Пастера. Шохтер, мучимый голодом, обращается к барону Ротшильду за помощью, но тот не понимает его и отказывается дать деньги, «так как он не верит в кредитоспособность этой страны». Шохтер угрожает Ротшильду «креститься у бешеного попа Парамошки». Балдины умирают от собственной жадности, оттого что им четыре раза в день делают прививки. Курс лечения кончен. Мужиков везут в Петербург.

Царь приказывает отдать детей крещенного Шохтера в Углическое землемерное училище, а самому Шохтеру дарует звание купца 2-й гильдии и коммерции советника.

В Петербурге у мужиков отбирают выданные армяки и меховые шапки и отправляют в деревню. Хлеб не был собран, год был недородный, мужики начинают голодать. Шохтер, купец 2-й гильдии, не имеет капитала для торговых дел, дети его отосланы в Углич. Он снова открывает шинок «Пастер». Мужики начинают бунтовать и требуют денежной помощи и возврата армяков. Принц Ольденбургский приходит к царю и требует миллиона франков для Пастера. Царь говорит, что больницу было бы построить дешевле и что он, принц, сукин сын. Тогда принца осеняет новая идея. У мужиков отбирают справки Пастера о том, что они здоровы, и сажают в дом для душевнобольных, а французскому посольству отвечают, что Пастер не сумел вылечить мужиков и денег не будет. Ивашке Опейкову так и не удается увидеть сына. Попа и стражника оставляют на свободе.

Наступление Англии в Афганистане форсирует русско-французский альянс. Деньги Пастеру все-таки приходится платить. Царь сторговался на полумиллионе франков, которые перечисляются из больничного фонда, и ордене Святой Анны 2-й степени для Пастера.

О мужиках, сидящих по высочайшему повелению в сумасшедшем доме, все забыли.

Письмо в Наркомат Обороны с предложением о «героической серии» кинокартин

Красная Армия повседневно выявляет примеры доблести, геройства, небывалой ответственности в выполнении долга — об этом мы читаем в газетах, об этом свидетельствуют награды правительства, получаемые бойцами и командирами.

Большая часть населения нашего Союза, способная носить оружие, является резервом Красной Армии, который в момент нападения врага вступит в ее ряды.

Необходимо, чтобы и Красная Армия и ее резерв знали о героике прошлого и настоящего в деле обороны Союза, потому что примеры во-

одушевляют и родят новые поступки. Такую же воспитательную работу путем убедительных примеров необходимо провести и в той части населения, которая, находясь на работе в тылу, может оказаться в сфере военных действий.

Для этого я предлагаю на всех экранах Союза показывать «героическую серию» короткометражных художественных звуковых кинокартин (длиною в 300—500 метров, демонстрирующихся 20—25 минут). Картины серии должны выпускаться из производства каждые десять дней и демонстрироваться в виде добавления к основной программе.

а) Героические эпизоды из настоящего и прошлого Красной Армии.

б) Эпизоды из эпохи гражданской войны.

в) Героика национальных (как современных, так и исторических) войн.

г) Эпизоды будущих возможных военных столкновений.

д) Примеры находчивости, инициативы и самоотверженных поступков гражданского населения, непосредственно не участвующего в военных действиях.

Мне кажется, что коллектив киноработников, производящий «героическую серию», в случае нападения врага на наш Союз станет ценной и необходимой единицей в оперативной киноработе Политуправления.

Для начала осуществления серии можно произвести пробные съемки двух-трех картин и на практике проверить эффективность настоящего предложения. (Большинство сцен предполагаемых картин будет происходить на натуре, очень немного из них в декорациях.)

Я предлагаю свои услуги для режиссуры «героической серии» и для организационной работы по ее производству.

Что касается сценариев для картин, то они, как и вся работа, должны производиться под непосредственным руководством Политуправления. Для ориентировки я к этому письму прилагаю несколько тем, могущих послужить материалом для сюжетов будущих картин.

Две творческие заявки

Воспитание гражданина слагается из изучения философских наук, в основном марксизма-ленинизма, из изучения общеобразовательных и специальных наук, из изучения и знакомства с литературой и из непосредственного изучения окружающей жизни, людей.

Человеческая личность, характер формируется также непосредственным участием человека в самой жизни — его работой, связью с обще-

ственностью, укладом быта, поведением в быту, что в значительной степени определяется как средой, окружающей человека, так и его индивидуальными склонностями и увлечениями.

Темы моих творческих заявок затрагивают области бытового формирования человеческого характера, человеческой личности — области, чрезвычайно интересные для художника.

Первая заявка — фильм о природе, охоте и людях.

Многие великие и замечательные люди были страстными охотниками. Таким был Владимир Ильич Ленин, такими были Михаил Васильевич Фрунзе, Сергей Миронович Киров, Валерий Чкалов.

Писатели Аксаков, Тургенев, Некрасов, А. [К.] Толстой были охотниками.

Среди современных писателей много охотников, например: Новиков-Прибой, Толстой, Пришвин и другие.

«Охота — это страсть, и страсть, имеющая такую огромную силу, против которой ничто не может противостоять, которую ничто не может потупить. Народ знает это и потому-то и сложил пословицу, что «охота пуще неволи», а потому народный голос извиняет все странности охотника и смотрит на них не с насмешкой и презрением, а, напротив, с любовью.

Народ любит охотника потому, что видит в нем человека, умеющего ценить природу, умеющего находить красоты в ней...».

«...Охотник не смотрит на одну и ту же картину до того, пока она ему надоест, нет, перед его глазами постоянно меняется панорама. То он путешествует среди вековых лесов и его обитателей; то он теряется в безграничной степи, как в травяном море; то он проходит по волнующемуся хлебу, и полные колосья приветливо кивают ему своими головками, то он заберется в шумящие тростники болота и очутится среди своеобразной болотной жизни; так вот что влечет охотника — это наслаждение красотами природы.

Что же, как не это, заставляет охотника претерпевать всякие невзгоды, всевозможныя лишения, недоедать, недосыпать ночей, уставать до обмороку и отдыхать в мокром болоте, щелкая зубами от холоду; и нередко результатом такой охоты бывает две каких-нибудь крошечных пташки, а иногда и ровно ничего.

Неужели эти-то две пташки и заставили охотника обречь себя тяжким истязаниям! Неужели из-за какой-нибудь утченки просиживает мальчик-охотник или седой старик в шалашке, поджидая уток, съедаемый комарами и мучимый жаждой! Неужели из-за какого-нибудь прилетного гуся идет охотник ночью, по горло в весенней холодной воде за целый десяток верст и для того только, чтоб зачастую увидеть его, а не убить, а то и поглядеть не достанется! Так неужели из жажды добычи ходит охотник! Так ли это, читатель? Нет, ты сам видишь, что нет. Не

добыча руководит охотником, а чувство изящного, чувство наслаждения природой...».

(*М. Вавилов.* Охота в России во всех ея видах)

«Чувство природы врождено нам, от грубого дикаря до самого образованного человека. Противоестественное воспитание, насильственные понятия, ложное направление, ложная жизнь — все это вместе стремится заглушить мощный голос природы и часто заглушает или дает искаженное развитие этому чувству...».

(*С. Аксаков.* Записки об уженье рыбы)

Любовь к природе безусловно является одним из элементов, частью высшего проявления человеческого, гражданского чувства — любви к родине, к своему отечеству.

Любовь к охоте непременно приводит к встречам с людьми, к знакомству и изучению характера и быта народа. Достаточно вспомнить «Записки охотника» Тургенева, одну из жемчужин русской литературы, в которой так замечательно ярко и красочно описаны типы и характеры русских людей, узнанных автором на охотах. Недаром в свое время появилось много подражателей этому произведению. (Например Н. А. Основский, напечатавший в «Современнике» свои «Воспоминания охотника».)

Под влиянием Тургенева начал писать Некрасов свои «Записки охотника», к сожалению, оказавшиеся неоконченными.

Любовь к людям, к своему родному народу питается и развивается охотой.

Наблюдение природы открывает и развивает в человеке ощущение красоты, знакомит его с естественными законами и явлениями жизни, закаляет, развивает выдержку и характер — следовательно, воспитывает в духе благородства и мужества.

Охота выковывает из людей смелых, выносливых и находчивых бойцов и разведчиков Красной Армии. Недаром так героически показали [себя] на фронтах Отечественной войны разведчики, сибирские и уральские полки, составленные преимущественно из охотников. Недаром многие генералы, офицеры и воины Красной Армии — страстные охотники. Всеармейское военноохотничье общество — одна из крупнейших организаций, пользующаяся большой поддержкой и вниманием правительства и Наркомата Обороны.

Почему именно мне хочется делать фильм об охоте?

Кинокартину об охоте не может сделать режиссер-неохотник. Такому режиссеру не удастся изучить материал, понять психологию охоты. Я охотник, поэтому надеюсь, что сделаю охотничью картину хорошо.

Картины об охоте пытались снимать (правда, только короткометражные) и, несмотря на то, что они для определенного зрителя были интересны, делали их неправильно. Картина об охоте не должна быть хроникой или культурфильмом. В фильме об охоте речь должна идти не о том, что дичь добывается тем или иным способом, а о показе красоты, поэзии и музыки природы, видоизменений ее, о показе страстности чувств охотника, о силе его переживаний, о показе благородного характера охотника, о показе разнообразия охотничьих встреч с представителями народа (типы, характеры).

Нельзя делать охотничий фильм на какой-то одной замкнутой в себе интриге, фоном для которой служит охо́та, — такое решение также будет неправильным.

Фильм об охоте должен иметь своеобразные формы, новые для кинематографа.

Материалом для нахождения этой новой кинематографической (вернее, сценарной) формы должны служить отчасти «Записки охотника» Тургенева: показ встреч, типов, характеров; отчасти сочинения М. Вавилова «Охота в России во всех ея видах»: показ охотничьих страстей и переживаний; а также показ поэзии природы и «быта» дичи — «Календарь природы» М. Пришвина и рассказ американского писателя Хемингуэя «На Биг Ривер».

Почти в любой американской литературной хрестоматии мы найдем рассказ Хемингуэя о ловле форелей, называемый «На Биг Ривер». В этом ставшем классическим рассказе как бы нет сюжета, описывается в нем всего одно действующее лицо. Рассказ с изумительной подробностью повествует о том, как некто Ник (рассказ автобиографичен: Ник — это автор) отправляется на несколько дней на реку ловить форелей и как он это проделывает. Казалось бы, что кроме хроникального или инструктивного интереса рассказ ничего дать не мог. Однако это литературное произведение является одним из лучших в мировой литературе — оно читается с неослабеваемым интересом, оно, если так можно выразиться, насквозь художественно, поэтично, предельно выразительно. Это произошло потому, что силой своего большого таланта художника Хемингуэй не просто хроникально (что может показаться на первый взгляд) описал жизнь Ника в лагере и его рыбную ловлю, а сумел создать образ, характер Ника, сумел показать его чувства, ви́дения, страсть, мысли; сумел показать образно поэзию окружающей Ника природы и этим и создал большое художественное произведение.

Задуманный фильм необязательно должен быть «сюжетным» в официальном, так сказать, понимании этого определения. То есть в нем необязательно показывать, что кто-то кого-то любит или не любит, что с тем-то случились те или иные происшествия, приведшие к драматургическому конфликту и к его дальнейшей развязке.

В то же время фильм по сущности — в глубине своей конструкции — должен заключать подлинную драматургию, развернутую в показе человека на охоте. То есть в фильме должна быть и тема, и сюжет, и действие, и показ характеров в их драматургическом взаимодействии, но на происшествиях, имеющих непосредственное отношение к бытию охотника. Для примера возьмем рассказ А. Куприна «На глухарей» — он, казалось бы, хроникален, но в то же время это не хроника, а волнующее художественное произведение, заключающее все элементы драматургии: «тревожную ночь», «лихорадочные утренние сборы», «подкрадывание к глухарю» — напряженное преодоление препятствий, «ожидание» — развитие интриги, «песню глухаря» — наивысшее напряжение, кульминацию и, наконец, развязку — «победу».

Фильм об охоте должен показать:

Как прекрасна природа.

Как изумительно интересны ее видоизменения (белая зима, пробуждение — весна, цветение — лето, осень — великий перелет птиц).

Как волнуется охотник (может быть, охотники — он, она) перед охотой.

Как напряженно выслеживают дичь.

Как преодолевают препятствия, явления природы, хитрят, упорствуют, побеждают.

Как радуются и огорчаются неудачам.

Как любят и воспитывают собак.

Как собака чувством привязанности платит человеку за ласку.

Как идут на опасную охоту (кабан, медведь).

Как побеждает мужество.

Как позорна трусость.

Как полезна и благородна дружба.

Как любовь и природа выковывают выдержку, мужественный характер.

Какие интересные встречи бывают на охоте.

Как хорошо изучать новое.

«И зимнею ночью он шел
С волками на честную встречу,
И ахало эхо картечи
По заимкам заспанных сел».

(*Н. Асеев*. Дед)

Все эти элементы должны, конечно, объединяться определенными сюжетными ходами, может быть, новеллистическими по форме, может быть, подчиненными единой сюжетной линии,— это дело дальнейшей работы уже над сценарием и, безусловно, со сценаристом.

Сценарист фильма непременно должен быть сам охотником (М. Пришвин, А. Филимонов).

«Для того, чтобы быть охотником, недостаточно желать сделаться им, а надо родиться охотником.

Охотником нельзя сделаться потому же, почему нельзя сделаться поэтом, живописцем, скульптором. Охота — это особенный дар божий, это особенный талант, который можно развивать и совершенствовать».

(*М. Вавилов*. Охота в России во всех ея видах)

Поэтому неохотник сценария об охоте написать не сможет.

Играть в картине должны первоклассные актеры, в то же время охотники. Лучшими (я бы сказал единственными) кандидатурами для исполнения главной, ведущей мужской роли в картине являются или Жаков, или Бабочкин.

Только особо выразительные актеры могут показать в фильме намечаемого стиля всю необходимую полноту и яркость образов действующих лиц.

Съемки предполагаемого фильма не обременительны для павильонов студии — в нем будет мало декораций, и небольших по размеру. Фильм должен сниматься частично в экспедициях (в России).

Большой группы, сложного реквизита, костюмов и прочего фильм не потребует.

Но по срокам производства он займет значительное время, так как в нем должны быть засняты («по-настоящему») все времена года: весна, лето, осень, зима.

Нет сомнения, что большую организационную помощь по производству фильма окажут Всеармейское охотничье общество, общество «Динамо» и научные учреждения по охотоведению.

Фильм об охоте из-за периодичности процессов, диктуемых съемками в определенное время года, позволяет вести параллельную работу над второй картиной.

Сценарная, драматургическая форма предлагаемой параллельной работы значительно совпадает по своему стилю и характеру с предыдущей — этот фильм требует также особого, своеобразного построения.

Сейчас, как никогда, мы стали ощущать большие недостатки в нашем поведении в быту как среди взрослых (штатских и военных), так и в особенности в среде молодежи.

Достаточно вспомнить наши ежедневные поездки в трамваях и метро: давка, толкотня, грубость, брань, неуважение к старшим, старикам, женщинам,— к сожалению, обычное явление нашего быта, наблюдаемое постоянно. Такое наше поведение нельзя объяснить затрудне-

ниями с транспортом в связи с военным временем — оно зачастую остается таким же и дома, и на работе, и в театре, и в школе — всюду. Мы часто не умеем быть вежливыми, внимательными, сдержанными. Мы не умеем правильно есть, сидеть, стоять, ходить, одеваться (по времени и к месту), не умеем сохранять свое гражданское достоинство.

Мне кажется, что нет нужды доказывать необходимость достойного и благородного поведения советских граждан в быту. Недаром сейчас в Московском Художественном театре имени Горького и в Театре имени Вахтангова введена специальная дисциплина: поведение на сцене — то есть (в расшифровке) умение «держать себя» в быту.

А разве пересмотры и создание правил поведения для военных, введение особой дисциплины в учебных заведениях не говорят о том, что вопросы поведения советского гражданина — вопросы большого значения и важности?

Все это и наводит на мысль о необходимости создания фильма о поведении в быту. Этот фильм должен жестоко высмеять все дурные и позорные стороны нашей некультурности, нашей грубости и эгоизма и показать, продемонстрировать примеры правильного поведения и правильных взаимоотношений человека с окружающими. (Кстати, вопросы семейных отношений — супружеской верности, чистой и благородной любви — разве часто не относятся к той же категории правильного бытового поведения?)

Итак, нет сомнения, что появление на экранах фильма, затрагивающего указанные вопросы и проблемы, будет чрезвычайно желательным явлением.

Так же, как картина об охоте, этот фильм вряд ли может быть стандартно сюжетным. Он, вероятно, должен строиться по принципу тургеневских «Пятидесяти недостатков ружейного охотника». Об этом своем произведении И. С. Тургенев, между прочим, писал:

«...Если же кому придет в голову спросить меня, зачем я не перечислил достоинств охотника и собаки, то я отвечу, что на эти достоинства указывают самые недостатки: стоит только взять их противоположную сторону».

Мне кажется, что наиболее верным решением предполагаемого фильма будет показ недостатков и сейчас же показ положительной стороны — образцового поведения человека.

Предполагаемая картина должна быть непременно комедийна и сатирична, ее оружие борьбы — смех. Поэтому к созданию предполагаемого сценария должны быть привлечены сценаристы, обладающие чувством и талантом юмора.

Для работы над сценарием необходимо привлечь консультантов: генерал-лейтенанта Игнатьева, преподавательницу «поведения на сцене» Е. Никулину и других.

В заключение я должен сказать, что, несмотря на то, что предполагаемые мною обе темы не имеют непосредственного отношения к Великой Отечественной войне и могут казаться «нейтральными», осуществление их на экране чрезвычайно желательно, потому что они трактуют вопросы воспитания и формирования человеческой личности, что является одной из важнейших проблем и, безусловно, входит в рамки репертуара «Союздетфильма».

Заявка на документальный фильм «Счастье мира»

Фильм предполагается начать с рассказа о том, что уже пятьдесят лет люди с кинокамерами снимают действительные события из жизни разных народов в самых разных местах земного шара.

За пятьдесят лет засняты эпизоды жизни простых людей и правительств, ученых и пастухов, детей и стариков, больных и путешественников, школьников и профессоров, рабочих и инженеров, крестьян и студентов, кустарей и служащих, спортсменов и артистов, солдат и офицеров, великих государственных деятелей, богатых и нищих.

Засняты сцены и эпизоды великих бедствий и разрушений, ураганов и наводнений, извержений вулканов, жестоких несправедливых войн и войн освободительных, кварталы дворцов и трущобы голода, убитых и спасенных, живых и мертвых, великих и неизвестных людей.

Сняты дни революционных побед и поражений, дни Великой Октябрьской революции, снят Ленин и его соратники, и освобожденные народы, и каждодневная борьба за будущее народов, сбросивших цепи рабства.

Сняты праздники побед и дни эпохи великих свершений, и труд — много труда по всей земле — труд рабов, и труд свободных людей — строительство и утверждение социализма, и коммунистическое завтра в нынешнем дне, и борьба за мир, и борьба за мирное сосуществование, и прозрение слепых, и искусственное сердце, и полеты со сверхзвуковой скоростью, и старты космических ракет.

Сняты праздники, много праздников — национальных, спортивных, международных — и еще много всего: много песен и танцев, много фактов, которые невозможно перечислить, — много событий в жизни человека заснято документальными кинокамерами в двадцатом веке.

Тяжелые годы борьбы, и не все еще на свете устроено — идет борьба великая, неустанная, упорная борьба человека за счастье.

Знает ли человек, что такое счастье? Переживали ли люди счастливые годы, часы, минуты, мгновения?

Жизнь еще тяжела, жизнь трудна, жизнь проходит в борьбе, но

что такое счастье — люди знают. И каждый живущий на земле хотя бы немного, хотя бы недолго, но, наверное, был счастлив; если бы люди не знали сладости, величия и торжественности счастья, то они не боролись бы за него, ибо нельзя бороться за то, чего не знаешь.

Но счастья на земле пока еще очень мало, и лучшая часть человечества стремится к тому, чтобы наконец были счастливы все, чтобы был счастлив каждый человек и все человечество, и так будет, так станет тогда, когда наступит коммунистическое завтра.

Нет возможности все заснятое документально из жизни человечества собрать воедино, и, вероятно, не хватит человеческой жизни, чтобы успеть просмотреть все заснятое, и никому не дано увидеть все события, происшедшие за пятьдесят лет и зафиксированные «киноглазом».

Но смысл того, что произошло и в двадцатом веке, и того, что произошло в века более ранние, мы хорошо знаем — всю свою жизнь человечество стремится к прогрессу и к самому главному, что определяет смысл человеческой жизни,— к счастью.

Человек должен стать счастливым на земле, он должен получить право свободной жизни, творческого труда — человек хочет быть счастливым.

Для счастья человечеству нужен мир.

Швейцарец Жан-Жак Бебель при помощи электронного мозга подсчитал, что за последние 5 559 лет человечеству пришлось пережить 14 513 войн, в которых погибло три миллиарда шестьсот сорок миллионов человек. Если бы ущерб, нанесенный этими войнами, перевести в золото, то его бы хватило, чтобы опоясать земной шар по экватору лентой толщиной в десять метров и шириной в восемь километров.

А чем можно измерить ценность потерянных жизней, сумму страданий и слез матерей и жен, горе сирот и погибшее в войнах человеческое счастье?

И вот разбирая пленку с документальной летописью событий и жизни отдельных людей двадцатого века, мы можем выбрать из великого многообразия материала кадры, в которых заснято проявление человеческого счастья.

В этом материале зрители будущего фильма увидят по-настоящему счастливых людей — улыбки и слезы счастья на лицах, непередаваемую словами радость объятий, взглядов, ощущений, порывов. Сейчас кадры счастья надо выискивать из множества киноматериалов, а скоро настанет время, когда счастье явится повседневным уделом, наградой человеку за борьбу в прошедших эпохах,— счастье станет его естественным бытием.

Счастье... Оно светится в глазах матерей и в спокойном сне детей, в песнях всех континентов и в мечтах влюбленных, и на семейных праздниках.

Счастье — это первая прочитанная книга, и первый велосипед мальчика, и первые туфли девушки на высоких каблуках, и первая сделанная собственными руками вещь, и утро рыболовов на голубой реке, и горячее солнце над многолюдным пляжем, и сказочный закат над тучными полями, и уютное жилище, и добрые друзья; счастье — это жизнь и искусство, наука и труд, счастье — это свобода человеческого духа и разума.

И все это — естественное и необходимое человеку счастье.

Но более половины мира пока существует на началах зла и насилия. Человеческие права и судьбы подчинены неумолимому закону неравенства — капиталу и нищете. Его следствия — это трущобы Парижа и Лондона, жалкие лачуги индийских селений и пещеры — жилища африканцев.

Безработица и произвол — дети становятся обузой, лишними ртами, семья — адом, труд — насилием, машины — врагами, знания — злом.

История человечества — это история революций, это история борьбы человека за свои права, за счастье — не за иллюзорное счастье потустороннего мира, за счастье в небесах, предлагаемое религиями всех видов, а за счастье земное, за право свободно жить, за будущее.

И человечество боролось, боролось ценою жизни лучших своих сынов, боролось за свет против тьмы.

Это гарибальдийцы Италии и коммунары Парижа, лионские ткачи и рабы Индии. Это герои русских революций — питерские рабочие и моряки-черноморцы.

Революция...

В начале нашего века сбросившие с себя иго капитала народы России вместе с правом человека на мир, на хлеб и на землю впервые в истории утвердили право человека на счастье, на улыбки и смех, на свободный труд, на радость познания и свершения, на уверенность в завтрашнем дне, на доверие и любовь.

На пути человечества к прогрессу всегда стояли темные силы инквизиции и мракобесия. Их жертвами пали Джордано Бруно и Коперник, Радищев и Чернышевский и много еще лучших сынов человечества. И в нашу эпоху, когда мы строили и мечтали, радовались победам на фронтах мирного труда и создавали новое общество, фашисты, эти мракобесы двадцатого века, сжигали книги, которые могли бы принести людям знания и радость, разрушали и уничтожали исторические реликвии, свидетельства духовного богатства человечества, проповедовали расовую ненависть, войну.

Война...

Это самое уродливое, что родилось вместе с человеком и с чем современный человек, вооруженный многовековым опытом истории и высоким интеллектом, должен раз и навсегда покончить.

В великой и жестокой битве был разгромлен фашизм. Миллионы людей узнали счастье освобождения. Матери и жены встречали измученных сынов и мужей, вернувшихся победителями, обнимали солдат и генералов, народы славили своих избавителей, засыпали героев цветами.

Вечернее небо расцветилось огнями ракет праздника Победы и загремели торжественные салюты.

А слава тех, кто погиб в борьбе за родную землю, за освобождение человечества от черных фашистских орд, стала славой бессмертия. Бессмертны герои, лежащие под величественными или простыми монументами, или под танком на Курской дуге, или под неугасимым огнем в братских могилах. Бессмертны и те, кто стал просто частицей земли, и над ними нет памятников, но вместо неугасимого огня цветут цветы или растут деревья и травы, или колосится рожь — все равно с ними навечно благодарная память родных и потомков, за счастье которых они отдали свои жизни.

Народы не могут забыть дней войны и дней освобождения, и поэтому лучшая, прогрессивная часть человечества отдала всю свою силу, всю свою мощь на решение величайшей проблемы современности — борьбе за мир во всем мире во имя человеческого счастья.

И вот появляется Стокгольмское воззвание мира, и на всем земном шаре люди доброй воли ставят подписи под воззванием, молодежь всего мира сплачивается в борьбе за мир, проходят Международные фестивали молодежи, и белые голуби, множество белых голубей, символизирующих мир, разлетелись по всему свету, и весь свет знает слова гимна демократической молодежи и очертания белого голубя. «Миру — мир» — главный лозунг современного человека в его борьбе за счастье.

В первых рядах борцов за мир — народы многонационального советского государства.

Благодаря усилиям советского народа и правительства наше время должно стать эпохой торжества идей мира и человеческого счастья.

И когда наступят дни мира на всей земле, люди будут знать, что никто у них не отнимет счастья. Человечество устремит все свои силы на творческий труд, на изучение и покорение сил природы, на спасение больных, на продолжение жизни, на открытие новых миров в космосе, на творческий труд, в котором чудесные машины станут замечательными помощниками человеку.

И тогда наступит с ч а с т ь е м и р а — и матери не будут бояться за жизнь своих детей, и женщины не будут провожать мужей и отцов своих на войну, и над всеми засияет лучезарное небо, и влюбленные поцелуются без всякого страха или под цветущим грушевым деревом, или на берегу синего моря, или среди бурной и сочной травы, или просто под мягким светом неоновой лампы, потому что будущее — это мир и счастье!

Предлагаемый фильм желательно делать не только черно-белым, в него лучше всего вмонтировать ритмически цветные эпизоды в плане использования замечательного опыта С. М. Эйзенштейна в драматургическом соединении черно-белого изображения с цветовым («Иван Грозный» — 2 серия).

Думается, что фильм «Счастье мира» помимо своего основного назначения может быть в то же время и убедительным киноответом на американскую клерикальную фотовыставку «Род человеческий», в которой жизнь, труд и счастье человека подчинены только року, и божьей воле, и неумолимым законам капитализма.

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ВТОРОЙ

4 Приложения

«Ваша знакомая»

Я уже отмечал в беседах по картине «Ваша знакомая», что ее задачей является опыт создания фильмы на бытовом современном материале. Хотелось дать вещь не только построенную на сюжете, но главным образом работающую деталями, вещами, внешне незначительными проявлениями бытовых процессов.

Сценарий, предложенный мне А. Курсом, давал необычайно интересный материал в этом плане. Там были тщательно обработаны детали и наравне с действующими лицами играли вещи. К сожалению, тот сценарий, который мне пришлось ставить, очень далек от первоисточника, так как постановка современной бытовой вещи, не построенной специально на сюжете, вызвала ряд сомнений и мнений.

Сценарий, проходя через правление, фабрику, ГПП, все время видоизменялся — это лишило его первоначальной остроты, а главное, того единства, которое было основным его достоинством.

Сюжет картины чрезвычайно прост. Журналистка Хохлова влюбляется в ответственного работника, с которым ей приходится встречаться по делам. Она мечтает о сильном человеке. Окружающие ее товарищи кажутся ей шляпами, интеллигентами. Встретившись с этим ответственным работником, окруженным телефонами и монументальной обстановкой, работающим в крупном учреждении, она решает, что это та самая сильная личность, которую она искала.

В процессе развития действия оказывается, что сильный человек далеко не лишен обыкновенного мещанства и его роман с журналисткой кончается для нее полным разочарованием. На этой элементарнейшей интриге или, вернее, отсутствии интриги демонстрируется ряд бытовых столкновений, специфическая игра вещей. Обыкновенное событие и обыкновенные вещи, знакомые, обыкновенные проявления человечка и характеризуют собой название фильмы «Ваша знакомая».

Теперь, когда фильма только что закончена, мне очень трудно говорить о ней целиком, как о целой вещи. Во всяком случае, она показала, что в таком плане вещи необходимо ставить и они, безусловно, будут выходить. Мы с особенной радостью отмечаем те места в картине, в которых впервые полностью, так же, как актеры, так же, как сюжет, работают вещи и новые точки зрения съемки, примененные нами во всей картине.

Картина особо интересна тем, что она выразительно подает работу Хохловой, исполняющей главную роль и до сих пор имевшей мало воз-

можностей показать полностью все особенности своей игры, столь характерной для всей нашей школы.

В картине впервые выступил в кино в качестве оформителя А. М. Родченко, чья работа, соединенная с тщательной съемкой оператора К. Кузнецова, безусловно, дала много нового, еще неиспробованного и не отложившегося в старой кинематографии.

Работа в плане «Вашей знакомой» не случайна ни для меня, ни для моей группы, и мы надеемся, что она толкнет кинематографистов к изучению и съемке простых бытовых явлений, простых людей и простых событий.

Фогель

Мы ждали, что с осени этого года заболевший нервным расстройством Володя Фогель вернется к кинематографической работе. Больше года его не было с нами, каждый месяц приходили известия, что он скоро поправится, отдохнет и займется кинематографией. Нам это было чрезвычайно важно, потому что Владимир Фогель — замечательный кинонатурщик (актер) нашего времени. Его работу можно смело сопоставить с работой мировых киноактеров. У Фогеля не было иных интересов, кроме как фотографических и экранных. У Фогеля было поистине чудовищное упорство профессионала.

В субботу, 8 июня, Фогель трагически умер. Умер один из самых веселых, самых жизнерадостных, энергичных товарищей, который восемь лет (с 1921 года) неразлучно был с нами и все силы и всю свою, казалось, неисчерпаемую энергию тратил на стройку советской кинематографии. Не так важно, что мы потеряли мирового актера, важно, что с нами нет упорного энтузиаста, фанатического строителя. Фогель — чистый кинематографист, он не пришел в наше ремесло ни из театра, ни из живописи. Он пришел с улицы влюбленным в кинематографию мальчишкой (Фогель умер двадцати семи лет). Начав работу и учебу в нашей группе (кулешовский коллектив), Фогель моментально понял всю ответственность и важность работы в том новом революционном методе, который мы впервые проводили в кинематографическую жизнь.

Нам необходимо было доказать, что выброшенные лозунги правильны, что новый метод монтажа и работы натурщика, киноактера является единым для современной левой кинематографии. Нам нужно было блестящее актерское дарование, блестящий актерский инструмент при полном сознании важности работы в совершенно новом неиспробованном плане. И таким был Владимир Фогель.

Вот почему невыносима утрата Фогеля — он должен был, он хо-

тел, он требовал дальнейшего своего участия в стройке кинематографии. У него не хватило сил дождаться полного выздоровления.

Наш бывший коллектив беспрерывно работал с Фогелем, участвовавшим в трех наших картинах. После этого Фогель работал в «Межрабпом-Руси», где сделал около десяти фильм.

Во всех картинах он замечателен как трагический, характерный, комический и трюковой актер, но максимальное развитие его дарования было в картине «По закону»; в этой картине Фогель был гениален.

Не только замечательный мастер, но обязательно и замечательный человек только и мог сделать такую трудную роль, как роль Дейнина в «По закону».

Фогель ушел от нас.

Смерть Фогеля учит нас строить энергичней и крепче советскую кинематографию, ценить, беречь и охранять ее строителей.

[Об операторе М. Н. Кириллове]

В нашей кинематографии много поколений прекрасных мастеров операторов. Среди них должен занять по праву одно из первых мест оператор «Союздетфильма» Мих[аил] Ник[олаевич] Кириллов.

Кириллов воспитанник ГТК (ныне ВГИК), он оператор «второго поколения» — второго выпуска техникума.

Свою учебу Кириллов соединял с работой на производстве — он был осветителем.

С первых своих картин Кириллов показал себя как яркая творческая индивидуальность — его картины всегда отличались прекрасной фотографией и своеобразным «кирилловским» характером кадров и освещения. «Ледолом», «Окраина», «Восстание рыбаков», «У самого синего моря», «Остров сокровищ», «Поезд идет в Москву», «Юность командиров», снятые Кирилловым, известны своей превосходной фотографией, великолепным операторским мастерством.

Нельзя забыть изумительных морских кадров из «У самого синего моря», то лирических, как, например, кадр летящей чайки на фоне заходящего солнца, то сильных, хмурых и порою страшных, как кадры бушующего моря. Нельзя забыть «кирилловских гор», то ослепительно залитых солнцем, то покрытых туманом, свет факелов в проходах экспедиции в картине «Юность командиров».

Кадры, снятые Кирилловым, всегда отличаются продуманной и выразительной композицией, всегда своеобразны и как бы насыщенны. Кириллов — оператор-поэт, он снимает не прозой, а стихами.

У Кириллова есть еще одна особенность в работе: он новатор в применении оптики, дорисовок, домакеток и других комбинированных

съемок. Например, почти никто, кроме Кириллова, не пользует длиннофокусную оптику для придания особой пластической выразительности действию.

В малоизвестной, режиссерски неудачной картине «Варя Капитан» Кириллов с исключительной талантливостью использовал длиннофокусную оптику для показа лодки, борющейся со штормовыми волнами. Получились кадры, подобных которым я, например, не видел: лодка то поднималась на гребень волны, то низвергалась в пучину, совершенно исчезала, то снова появлялась на гребне, снова стремительно «ухала» куда-то вниз — в море, казалось, уже погибала и снова появлялась на гребне. И все это осязаемо близко, необычайно четко композиционно — предельно выразительно.

Кириллов применяет новые и известные способы съемок и разную оптику не по прямому, установленному традициями назначению, а по-новому — для достижения наиболее действенных, наиболее сильных художественных эффектов.

Кроме того, Кириллов — оператор-изобретатель, умеющий прекрасно применяться к производственным условиям, не требующий невозможного, справляющийся со своей работой, с той техникой, которая имеется в данный момент в его распоряжении. В «Союздетфильме» Кириллов обставлен примитивной световой аппаратурой, работает в небольших павильонах, не имеет возможности пользоваться кранами, рирпроекцией и т. п. Скромная техника не останавливает работу Кириллова, не обедняет его творчества: на студии нет рирпроекции — и Кириллов изобретает диапроекцию: съемку на диапозитивных фонах; на студии нет ламп интенсивного света — и он изобретает оптическую ретушь.

На «Союздетфильме» почти все операторы пользуются экспозиметром изобретения Кириллова («кирилловским», как его в шутку называют), измеряющим освещенность кадра за оптической системой и позволяющим с исключительной точностью определять экспозицию. Этот прибор значительно лучше известных нам заграничных.

Основным творческим свойством Кириллова является то, что он, как никто, умеет снимать, думая о главном — о сущности всего произведения, о конкретной задаче каждого кадра. У нас много прекрасных операторов, дающих изумительную фотографию, но не соответствующую сущности произведения, основному смыслу кадра или монтажной цепи кадров. Многие операторы не думают о том, что и как надо снять в данном кадре для наилучшего доведения задачи произведения до зрителя, а стараются снять так, как у них лучше выходит, и в связи с этим снять то, что у них лучше всего получается.

Встретившись впервые с оператором Кирилловым на работе по «Сибирякам», я узнал оператора, который всю свою работу подчиняет основному, главному — драматургическим и режиссерским задачам. Ки-

риллов никогда не отрывает форму от содержания, хотя и тщательно работает над формой, любит ее, но у Кириллова форма всегда подчинена содержанию, диктуется и определяется им. В этом самая большая заслуга оператора Кириллова, это и делает его творческое лицо таким замечательным, таким современным. Кириллов — передовой оператор, а не старомодный! Прогрессивность Кириллова как оператора определяется и его большой всесторонней культурой — он много читал и, главное, много помнит, пишет хорошие стихи, много видел, много думает, много работает.

Кириллов недоверчив, он внимательно присматривается к товарищам по работе, изучает их, узнает, а привыкнув и поняв, работает исключительно дружно.

И наконец, Кириллов не боится учиться, он совершенно лишен так часто встречающегося в нашей среде зазнайства и всезнайства. Кириллов любит учиться, хочет учиться, учится и умеет учить других (и у него действительно есть чему поучиться!).

Кириллов не может работать без точных задач. Когда мы с ним начали снимать натуру «Сибиряков», то вначале никак не находили нужных кадров. Но стоило только уточнить задачи сценарные и уточнить в связи с этим задачи изобразительные, как кадры стали находиться моментально.

Мы стали в шутку ограничивать выбор натуры «квадратным километром» — при наличии точной режиссерской задачи почти в любом месте можно найти нужный кадр. (Конечно, если будешь мыслить монтажно.)

Как уже говорилось, Кириллов является одним из энтузиастов дорисовок, но не для того, чтобы дорисовать то, что *трудно*, *неудобно* или *дорого* снять, а для того, чтобы дорисовкой достигнуть максимального художественного эффекта — сказать дорисовкой новое, лучше *решить задачу*.

Я не любил дорисовок, они всегда мне казались фальшивыми, лишенными воздуха, атмосферы. Творческая изобретательность Кириллова и его ближайшего друга оператора дорисовок К. Алексеева (об этом замечательном работнике я буду писать особо) заставила меня изменить отношение к дорисовкам: я понял, что это искусство. А поняв, я был спокоен на съемках «Сибиряков» — все, что необходимо, возможно дорисовать.

После окончания съемок на натуре мы перешли к съемкам декораций «Сибиряков». Не скрою, что в этот момент я был несколько обеспокоен, так как считалось, что Кириллов прекрасно снимает натуру и гораздо хуже павильон. На первых же съемках декораций я был приятно разочарован — оператор справлялся со съемками в павильоне не хуже, а, может быть, даже и лучше, чем с натурой.

Как только перед Кирилловым встали конкретные задачи в работе, так он сейчас же себя показал первоклассным мастером павильонных съемок. (Убедиться в этом легко — посмотрите, как сняты декорации в «Сибиряках».)

Кириллов просто ставит свет, просто и, я бы сказал, конкретно его распределяет и поправляет, хорошо видит окружающую его жизнь, умеет переносить светом свое ви́дение жизни в кадры, превосходно компонует кадр. Достаточно привести в качестве примера то, что я, режиссер, часто не смотрел в лупу аппарата, я уже был уверен, что оператор взял кадр точно так, как надо, и что перемещать аппарат панорамными ручками мне не придется.

Кстати, еще необходимо отметить одно свойство оператора Кириллова: ему можно спокойно поручить снять сцену без режиссера, он хорошо выполнит задание, работая сам с актерами.

Будучи по возрасту и производственному опыту старше своего оператора, я вынужден был многому у него поучиться не только по части дорисовок, но и по работе со светом, по съемкам в павильоне.

Исключительно интересным надо признать изобретение Кирилловым оптической ретуши, сущность которой сводится к ослаблению и усилению изображения в кадре путем нанесения ретуши мелом на стекло перед съемочной камерой (оптическое совмещение). Кадры елки с окружающей ее «световой туманностью», яркие весенние солнечные лучи из окон класса, лучи от ламп в комнате учительницы, в Кремле и у Дошиндена — замечательные образцы художественного применения оптической ретуши. И в то же время эти кадры показывают, как Кириллов умеет приспосабливаться к любым производственным условиям. Я убежден, что он начал применять оптическую ретушь потому, что наша студия не имеет (как это ни странно!) мощной световой аппаратуры. Картина «Сибиряки» снята операторски превосходно, а в то же время Кириллов работал в самых маленьких павильонах, по самой скромной смете, на съемочном аппарате, на котором отказались работать все остальные группы (а если иногда и снимали на нем, то этим пытались оправдать плохую фотографию).

Таким образом, Кириллов доказал, что в кинематографии художественное качество картин не прямо пропорционально количеству затраченных на них денег. Чем же достигал Кириллов великолепных результатов своей работы? Тщательностью и продуманностью. Еще до съемок он знал, что и как будет снимать. Тщательно ставил и проверял свет, поэтому работал без дублей. Всегда делал пробы со всех общих планов (а когда надо, то и со средних). Пробы не только смотрел по негативу, но и увеличивал на фотобумагу, заставляя режиссера тут же на еще не просохшем отпечатке дорисовывать исправления и уточнения композиционных и световых задач.

Кириллов всегда хорошо знает сценарий и принимает участие в его разработке, всегда знает актеров, тщательно пробует, изучает их особенности.

Евгений Францевич Бауэр

(К сорокалетию со дня смерти)

Мне удалось учиться и работать у одного из первых (я бы сказал у первого) русского кинорежиссера — настоящего требовательного художника, подлинного работника искусства и киноискусства — у Евгения Бауэра.

В первую очередь Бауэр сделал русскую кинематографию искусством, он указал пути нового отношения к киноработе, создал новую творческую дисциплину в съемочном коллективе, соединил работу художника и оператора, сумел привлечь к участию в своих картинах замечательных актеров, умел находить — «открывать» — актерские дарования как никто из других кинорежиссеров дореволюционного периода.

Разрешите мне рассказать о моем знакомстве с Бауэром то, что запомнилось. А рассказывать я буду с огромным удовольствием, ибо нет более достойной обязанности, как почтить добрым словом память того, кто учил тебя искусству, и даже через сорок лет снова сказать слова благодарности и любви незабываемому Учителю.

Однако мое сообщение прошу не рассматривать как научный доклад — в нем изложено только то, что мне запомнилось.

Случай меня привел в кинематограф. Пришел я на кинофабрику (по-теперешнему — студию) «А. Ханжонков и К°» семнадцатилетним мальчиком, в конце 1916 года.

Сразу, войдя на фабрику и поднявшись в съемочное ателье, я увидел картину, в которой, как мне тогда казалось, я никогда не смогу разобраться. Все ателье было заставлено декоративными щитами будто бы без всякого смысла. Понять, что это [за] хаотическое нагромождение щитков, стенок, колонн, черного бархата, драпировок, отдельно стоящих окон, спускающихся со стеклянного потолка люстр, не представлялось возможным. Это были «лицо» и «изнанка» нескольких поставленных и строящихся декораций.

В трех углах ателье стояли по киносъемочному аппарату — и три оператора и три режиссера одновременно снимали сцены для трех картин.

То и дело слышались возгласы: «Монтеры, свет!», или «Стоп!», или «Выключить». Юпитеры — специальные осветительные приборы — заливали ателье ослепительным непривычным дуговым светом. Перед каждым аппаратом двигались актеры, а режиссер непрерывно подсказы-

вал действие (позднее я узнал, что многие сцены снимались без репетиций — сразу под диктовку).

Один из режиссеров командовал:

— Подходит к ней... так... опускается на колени... так... Негодуйте... возмущайтесь... колебайтесь... сильнее... переживайте... глубже... еще глубже... так... рыдает!... Встала! Пошла... Медленней, медленней... Поворачивайтесь... Бросайтесь к нему... Объятие... крепче... поцелуй... еще поцелуй... Затемнение! Монтеры, выключить...

От всего виденного у меня голова пошла кругом, и поэтому я с чрезвычайной робостью познакомился с красивым, очень приятным, ласковым, сразу расположившим к себе человеком в бархатной свободной блузе, какие в те времена носили художники-живописцы.

Это был Евгений Бауэр — самый знаменитый кинорежиссер своего времени.

Бауэр предложил мне сделать эскизы декораций для картины «Тереза Ракен». Я углубился в чтение Золя и изучение материалов эпохи и очень тщательно нарисовал различные детали будущих декораций (окон, дверей, арок), костюмов и мебели.

Принес все это на кинофабрику. Бауэра в этот день не было, но зато я познакомился с работником сценарного отдела, которым заведовал ныне здравствующий Валентин Константинович Туркин,— Витольдом Францевичем Ахрамовичем-Ашмариным, полурусским-полуполяком с лицом молодого Вольтера, но с седой прямой шевелюрой, зачесанной на лоб. Ашмарин в пух и прах разгромил мои эскизы, взял под руку и, гуляя со мной, начал рассказывать об еще никому не известных, открытых им и Бауэром «тайнах» кинематографии.

Вот что он рассказал о декорациях — и надо отдать справедливость, положения Бауэра — Ашмарина действительны по сей день, а тогда они были откровением. Ашмарин и Бауэр считали, что для кинематографа нельзя ставить декорации коробкой, «плоские» и построенные на подробных натуралистических деталях, кино требует от декораций перспективности, глубины, делающих плоский экран более рельефным, более стереоскопичным, жизненным. Для лучшего показа действующих в декорации актеров, а также для обогащения мизансцен декорации, имеющие переходы, лестницы, уступы, возвышения, балюстрады, балконы и прочее, наиболее выгодны. Для того чтобы декорации и действующих в них актеров было бы возможно хорошо — художественно — осветить, в боках декораций должно быть как можно больше прогалов: через них легко направлять свет юпитеров в нужном направлении. Располагая декорацию в павильоне, нельзя забывать об удобствах оператора (отход с аппаратом, достаточное место для расположения осветительной аппаратуры за окнами, дверьми и т. п.).

Декорацию не обязательно снимать с одной точки, следует поль-

зоваться и панорамами (положение для того времени исключительно новаторское).

Декорация должна иметь свой характер, свой смысл, дело не в громоздкости и сложности постройки, а в нахождении первого плана — «диковинки», которая определяла бы стиль декорации, ее назначение, ее сценарный характер и смысл, подчеркивая при этом глубину — объемность обстановки.

Это была бауэровская школа, и Ашмарин сумел увлечь меня рассказом о том, как надо работать. Я его жадно выслушал и, кажется, хорошо понял — вновь принесенные мною эскизы понравились Ашмарину и Бауэру, и меня немедленно пригласили художником на фабрику для работы с Бауэром.

Бауэр был также известным опереточным режиссером и художником, поставленные им оперетки славились богатством и красотой оформления. Но особое значение работа Бауэра имела в кино — ведь большинство киноделъцов работало цинично и антихудожественно. Ни о каком искусстве не могло быть и речи, а Бауэр был другим, он был настоящим творческим работником, требовательным, трудолюбивым, точным и внимательным режиссером-художником.

Бауэр тщательно репетировал с актерами, продумывал мизансцены, всевозможные новые для того времени способы съемок, великолепно знал освещение и являлся безусловно первым русским режиссером, владеющим огромнейшей культурой изобразительного начала в кино.

Оператором с Бауэром постоянно работал Борис Завелев. Я считаю, что в дореволюционном русском кино было два лучших художника-оператора: А. А. Левицкий и Борис Завелев. Но если Левицкий приобрел собственный творческий почерк самостоятельно, то почерк Завелева во многом был предопределен или, вернее, определен совместной творческой работой с Бауэром. И меня как художника-декоратора и Завелева как оператора Бауэр научил работать дружно, по-настоящему совместно. И мы работали, причем не только над каждой декорацией, но и над каждым кадром, над каждой новой точкой съемочной камеры. Такое содружество художника и оператора редко встретишь, пожалуй, и в наши дни.

Раз уж зашла речь о декорациях, я еще повспоминаю по этому поводу.

Бауэр любил большие, монументальные декорации с колоннами, лестницами, анфиладами комнат. Этому способствовала тематика того времени, однако придумывать декорации для подобной тематики было очень трудно — почти в любой картине непременно был кабинет, спальня, гостиная, столовая, и большей частью «богатые». Вот и попытайтесь каждый раз сделать кабинет, столовую или гостиную опять по-новому, да еще используя старые детали. Это была великолепная школа

для кинематографического художника, вот тут-то и спасали нас бауэровские «диковинки» для первого плана.

В картине «За счастем» нам нужно было поставить спальню для хрупкой болезненной девушки из богатой семьи. Мы поместили в декорации несколько больших белых колонн, девушку положили на огромную лепную (в стиле рококо) золотую кровать. В качестве «диковинки» повесили между двумя первопланными колоннами большого лепного амура, трубящего в золотую трубу. Так Бауэр посоветовал воспользоваться контрастностью сопоставления (по сценарной задаче, богатый образ жизни губил, «давил» нашу героиню девушку).

Другой раз мы поставили декорацию, раскрашенную разными, но почти белыми тонами, чуть-чуть различающимися друг от друга. Оператор Завелев сначала не хотел снимать декорацию, но Бауэр поставил у двери слугу негра, настоял на съемке, и декорация очень хорошо получилась на экране.

Один раз потребовалось за полчаса поставить декорацию гостиной. Бауэр посоветовал повесить черный бархат как фон, а перед ним мы расставили позолоченную мебель, и на экране получилась условная, но чрезвычайно интересная декорация, на фоне которой великолепно читалась игра актера.

Специально следует рассказать о студийном бутафорском цехе и складе декораций, в котором Бауэр проводил значительную часть своего времени.

Теперь для каждой картины делаются специальные декорации, почти каждый раз заново в соответствии с эскизами художника. Тогда такую роскошь позволяли очень редко и обыкновенно декорации собирались из готовых деталей. На складе фабрики сохранялось множество самых разнообразных каминов, печек, колонн, балюстрад, фризов, статуй багетов и т. д. От художника требовалось создать декорацию [из] новой, оригинальной и выразительной комбинации готовых элементов. Разумеется, что все элементы должны были подбираться в том или ином стиле (что, к сожалению, многими художниками не выполнялось).

Бутафорская же и столярная мастерская заготовляли детали впрок — так обогащались декоративные возможности фабрики на будущее.

Убежден, что опыт подобного изготовления декорации из готовых деталей должен и сейчас занять надлежащее место на производстве, не говоря уже о ВГИКе, где такая система блестяще бы разрешила большинство декорационных затруднений.

Итак, теперь, вероятно, всем будет ясно, что значение Бауэра было велико как первого режиссера, обратившего серьезное и ответственное внимание на изобразительный строй кинокартины, как первого режиссера, понявшего и поднявшего совместную творческую работу художника

и оператора. Я уже говорил, что Бауэр заставлял меня работать с оператором над каждым кадром. Это было в 1916—1917 годах, а теперь, через сорок лет, разве так всегда бывает?!

Главное, что определяет качество и свойства кинорежиссера,— это его умение работать с актером и умение открывать новые таланты, новые актерские индивидуальности. В этой области Бауэр не знал себе равных. Почти все знаменитости и «звезды» русского киноэкрана были открыты Бауэром, первые их съемки и обучение происходили под руководством Бауэра. Потом, получив «имя» и славу, многие актеры в погоне за материальными благами переманивались от Ханжонкова в другие конкурирующие кинофабрики, а администрация кинофабрики не очень этому противилась, ибо была убеждена, что Бауэр наверняка снова откроет новые таланты — это будет дешевле и выгоднее.

Многих тогдашних актеров привлекала в кинематографии возможность приобрести популярность и славу, а также фантастически большие заработки (по отношению ко всем другим профессиям) — нигде так много не платили, как в кинематографе. Это определяло главные интересы значительной части актерского общества, интересы были простые и ясные — кутежи, чревоугодие и «любовь», создававшая сложные семейные переплеты, драмы и даже преступления.

Разумеется, подобные актеры не могли серьезно и продуманно относиться к служению «десятой музе», как тогда называли зарождающееся киноискусство.

Заслуга Бауэра заключалась и в том, что он сумел привлечь к работе в кино настоящих актеров, имена которых вошли в историю русского или советского искусства как имена первоклассных актеров-художников. Это Лидия Коренева — артистка МХАТ, Николай Мариусович Радин, балерина Вера Коралли, Зоя Баранцевич, Константин Павлович Хохлов, Рындина и многие другие.

Мы никогда не должны забывать, что именно Бауэр привлек в кино эту «золотую гвардию» киноактеров, по быту своему, по отношению к искусству диаметрально противоположную тем «специфическим» киноактерам, о которых рассказывалось выше.

Наконец, Бауэр был одним из первых русских режиссеров, начавших понимать значение монтажа в кино, крупных планов и съемок с движения — так называемых динамических планов.

Помощником по монтажу у Евгения Францевича была ныне здравствующая Вера Дмитриевна Попова, позднее жена Ханжонкова. Бауэр считал Веру Попову лучшей монтажницей и своим творческим другом.

Тогда монтировался не позитив картины, а прямо негатив, для этого его просматривали на хорошем проекционном аппарате, причем принимающая бобина отсутствовала — негатив во избежание повреждения мягко спускался в специальный мешок. Одним из профессиональных

свойств режиссера, художника, оператора и монтажера было умение по негативному изображению на экране представить себе позитив.

Теперь такой способ монтажа кажется невероятным, а тогда это было естественно и обыкновенно. Правда, картины в то время состояли из очень небольшого количества монтажных кусков. Сцены снимались длинные, но не больше сорока метров, так как более длинную пленку нельзя было поместить на раме бака ручной проявки.

Бывало, снимает оператор длинную сцену, равномерно вертя ручку камеры, устает, на ходу меняет руку и на тридцать пятом метре говорит спокойно:

— А лестницу забыли убрать...

Все ахают, лестницу из декорации убирают и делают дубль.

Кстати, режиссеры были материально заинтересованы в том, чтобы картины получались длиннее: они помимо ежемесячного жалования получали пометражные — определенную сумму за каждый полезный метр. Чем известней был режиссер, тем, конечно, он дороже оплачивался. Съемка картин обыкновенно занимала несколько недель, и режиссер делал по нескольку картин в год.

Готовые картины обязательно окрашивались и вирировались, то есть позитивная пленка сплошь красилась желтой, синей, зеленой анилиновыми красками или вирировалась химическим способом в тон сепии. синий и т. д.— в этом случае белые места оставались белыми, а темными соответственно были тона сепии, синего и т. д. Употреблялся также вираж с подкраской, например синий вираж плюс розовая краска. Различными комбинациями виражей, окрасок и виражей с подкраской на экране создавались своего рода цветовые эффекты — ночные сцены, яркий солнечный день, солнечный закат, отблеск пожара и т. д.

Бауэр умел великолепно монтировать картину по негативу, отлично подбирал виражи и подкраски. И, кстати, никогда не гнался за режиссерскими пометражными, хотя тянуть съемки не любил — работал быстро и неутомимо, но не для погони за лишними рублями, а в силу своего творческого темперамента и творческой честности.

Наши киноисторики уделяют очень мало внимания такому замечательному режиссеру, как Бауэр. Обыкновенно принято считать только Якова Протазанова и Владимира Гардина первыми русскими большими режиссерами, а о Бауэре принято упоминать только как о создателе салонных и декадентских картин, хотя он пытался, и очень страстно. работать над большими «социальными» темами.

Слов нет, значение Протазанова, понявшего литературную основу режиссуры, и Гардина — опытного актера — велико, но оно не затмевает и не может затмить огромного значения первого многогранного открывателя наиважнейших элементов кинорежиссуры — Бауэра.

А что касается декадентских грехов, то — нечего греха таить —

грешили декадентством и Бауэр, и Протазанов, и Гардин. А чем и как измерить степень этой грешности, учтя время, эпоху, историю, я определить точно не берусь. В этом пальма первенства должна бы была принадлежать нашим киноисторикам (при условии исторической объективности).

Умер Бауэр летом 1917 году в Крыму. В экспедиции. Сначала с ним случилось несчастье: он сломал ногу. А пока лежал со сломанной ногой, схватил воспаление легких. Пенициллина тогда медицина не знала. Так Бауэр погиб.

Похоронили его в Ялте.

Недоснятые картины досняли мы — его помощники. Вскоре я сделался режиссером.

Так воспаление легких унесло из жизни моего отца по киноискусству. Образ Бауэра должен привлекать внимание нашей молодежи к этому замечательному русскому кинорежиссеру, начавшему работать с ответственностью, упорством и тщательностью подлинного художника!

Заканчивая, я хочу остановиться еще на одном свойстве Бауэра, которое заслуживает быть отмеченным. Бауэр, будучи самым знаменитым режиссером своего времени, был совершенно лишен зазнайства и надменности. Он отличался исключительной простотой, доступностью, для него не было ни людей «с положением», ни людей «без положения» — Бауэр ценил людей по их работе. Он был на короткой товарищеской ноге (в лучшем смысле этого слова) и с рабочими-постановщиками, и с осветителями, и с рядовыми актерами, и со «звездами». Простоте Бауэра, его истинной демократичности и человечности могут позавидовать некоторые его сподвижники и должны позавидовать многие из нас, переживших Евгения Бауэра уже на сорок лет.

Сейчас многие становятся надменно-недоступными, еще обучаясь во ВГИКе.

Еще раз я хочу сказать Евгению Францевичу спасибо за школу в искусстве.

Достойная память о нем должна найти свое место в истории русского киноискусства — память о замечательном кинорежиссере, впервые показавшем в русском кино ответственную, упорную и тщательную работу подлинного художника.

Выступление на вечере памяти С. М. Эйзенштейна

Сегодня мы отмечаем шестьдесят лет со дня рождения Сергея Михайловича Эйзенштейна, а десять лет тому назад мировая кинематография, искусство и наука потеряли гениального советского кинорежиссера, педагога и ученого — Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Эйзенштейн дорог нам, вгиковцам, не только как кинорежиссер огромного, темпераментного дарования, но также как коренной вгиковец, как один из создателей науки кинорежиссуры, как один из самых замечательных заведующих кафедрой кинорежиссуры, как автор первой серьезной программы по этому предмету, как изумительный лектор, как воспитатель целой плеяды талантливой молодежи, среди которой достаточно назвать братьев Васильевых, снявших знаменитого классического «Чапаева».

Понятия Эйзенштейн и ВГИК неотделимы друг от друга. Эйзенштейн — коренной, подлинный вгиковец.

Свой последний час Эйзенштейн встретил за рабочим столом — он писал по моей просьбе письмо-статью о цвете в кино, и это было не просто личное письмо, адресованное Кулешову, а научная работа о цвете для вгиковского учебного пособия.

Мы знаем, что письмо осталось недописанным, и помним, что даже последние часы своей жизни Эйзенштейн был с нами — со ВГИКом.

Эйзенштейну в 20-х годах удалось создать неувядаемую славу советской кинематографии, славу, прогремевшую на весь мир, и голос этой славы продолжает звучать и поныне.

Весь мир был потрясен «Броненосцем «Потемкин», и со дня появления этого классического монументального фильма не умирает слава советского кино, умноженная славой «Чапаева» — родного для Эйзенштейна произведения.

Ко времени появления Эйзенштейна в кинематографии одни режиссеры работали, что называется, по старинке, то есть по рецептам дореволюционной ханжонковско-ермольевской кинематографии, а другие — молодежь,— используя опыт старого наследства, пытались найти новые пути в кинематографических.

Это были поиски специфики кино, действенности, кинематографических сопоставлений — монтажа, изобразительно воздействующих кадров и т. д.

Однако молодежь, ищущая новые пути в кино, допускала грубейшие ошибки, и основной из этих ошибок была чудовищная недооценка революционной тематики, в значительной степени объясняемая политической неграмотностью молодых режиссеров.

Считая кино искусством сугубо техническим (в эстетическом значении этого слова), представители молодежи отдавали дань безрассудному увлечению урбанизмом и конструктивизмом. Они были убеждены, что городовые, убогая русская провинция, «лапотники» (то есть простой народ) нефотогеничны и плохо выходят в кинематографе, а самолеты, машины, современные городские костюмы, автомобили, ковбойские шляпы являются наиболее фотогеничным киноматериалом. Поэтому все

монтажные изощрения так называемых молодых, их попытки изучения выразительных возможностей кинокадров и сопоставлений, насыщенности фильмов внешним действием являлись зачастую только достоянием знатоков, гурманов и эстетов.

Эйзенштейн первый сумел соединить новые, найденные в 20-х годах формы киновыразительности с самым главным: глубокой идейностью и революционностью. Эйзенштейн впервые гармонично соединил новую форму с главным — с содержанием — и стал делать картины для народа, победившего в революции,— эпические революционные картины о потрясающих днях народной борьбы за свое освобождение.

Эйзенштейн отвергнул нездоровые изощрения «леваков» от кинематографии, и доказал, что фото- и киногеничность заключается не в форме, а в единстве формы и содержания, и сумел глубокое революционное содержание показать действительно по-новому, умело используя все атрибуты кинематографической специфики.

Кроме того, Эйзенштейн был во много раз талантливее других, Эйзенштейн был гениальным режиссером, что, разумеется, также содействовало полнокровности и целеустремленности его творчества.

Впервые — более примитивно в «Стачке» и в совершенной форме в «Броненосце «Потемкин» — советская кинематография действительно сказала новое слово, и это слово обладало такой могущественной силой, что покорило собой буквально весь мир и стало богатейшим материалом научно-теоретической работы как для самого Эйзенштейна, так и для многих киноведов.

А раскрасив красный флаг, взвивающийся над мятежным «Потемкиным», Эйзенштейн не только бесконечно высоко поднял революционность тематики фильма, но и показал пути идейно-целеустремленного использования цвета в еще несуществующем в 20-е годы цветном кино.

Сделавшись режиссером с мировым именем, подружившись с выдающимися деятелями мирового искусства, кино и науки — такими, как Диего Ривера, Чаплин, Драйзер, Барбюс, Цвейг, Гордон Крэг, Поль Робсон, Пикфорд, и другими — Эйзенштейн никогда не переставал заниматься теоретической и педагогической работой. Как бы ни был занят Эйзенштейн постановками фильмов, какими бы научными и общественными делами он ни был загружен — Эйзенштейн всегда находил время для регулярной работы со своими учениками и исключительно аккуратно посещал ВГИК и читал лекции.

Этому надо поучиться у Эйзенштейна подавляющему большинству наших прославленных мастеров.

(Аплодисменты.)

Во ВГИКе во времена Эйзенштейна режиссура разделялась на два раздела: теорию и практику, включающую в себя основы кинорежиссуры. Эйзенштейн регулярно вел теоретические занятия. Эти занятия дали

ВГИКу, всей советской кинематографии и науке кинорежиссуры чрезвычайно много. Эйзенштейн за ряд лет прочел несколько циклов лекций по теории режиссуры, он разработал принципы мизансценирования и зарисовки мизансцен, разработал методы предварительной зарисовки кадров, установил понятие мизанкадр, взаимосвязь кадров и их монтажного композиционного сцепления, написал классическую научную статью о монтаже — «Монтаж 1938», разработал проект кинорепетиционного зала-театра (для показов на «площадке») и т. д.

И мизансцены, и кадровку, и мизанкадровку Эйзенштейн с исключительным талантом увязывал, точнее, делал следствием основного идейного [содержания] отрывка, куска, эпизода и, следовательно, всей композиции кинопроизведения. Композиция фильма в целом и в эпизодических деталях являлась основной темой эйзенштейновских лекций.

Эйзенштейн был талантливейшим художником-рисовальщиком, об этом можно судить по его многочисленным рисункам и наброскам; лекции Эйзенштейна всегда иллюстрировались им великолепно исполненными схемами, рисунками, планировками.

Творческие победы Эйзенштейна, как никогда, доказывают необходимость владения подлинному кинорежиссеру изобразительной культурой — кинорежиссер обязан быть рисовальщиком (или отличным фотографом). Любовь к культуре изобразительной Эйзенштейн воспитывал у своих учеников. В нашем кабинете режиссуры имеется ряд студенческих работ, выполненных по заданиям и под руководством Эйзенштейна — почти любая из них может служить образцом большой изобразительной культуры, отличного умения рисовать и отчетливого построения мизансцены и мизанкадра, вытекающего из общих тематических задач взятого для разбора куска, сцены, эпизода.

Эйзенштейн был отличным товарищем, умел быть полноценным другом, поддерживал всех честно работающих в киноискусстве и очень любил своих учеников. С учениками Эйзенштейн встречался не только в стенах ВГИКа, но и у себя дома, а квартира Сергея Михайловича была интересным музеем, с великолепной библиотекой, собранием картин, рисунков, фотографий, редких предметов быта и т. д. И во ВГИКе и на квартире студент-вгиковец всегда получал от Сергея Михайловича необходимое внимание, товарищескую поучительную и интересную беседу, помощь — всегда получал новое.

Одним из творческих друзей Эйзенштейна был много лет преподававший во ВГИКе режиссер, звукооператор, актер Леонид Леонидович Оболенский, работающий кинорежиссером Свердловской киностудии. Я считаю, что нашему Ученому совету и кафедре кинорежиссуры необходимо связаться с Леонидом Леонидовичем и попросить (или заказать) ему воспоминания (или комментарии к лекциям) о творческой дружбе

с Эйзенштейном, который все свои сокровенные мысли, все замыслы и предположения всегда подробно обсуждал с Оболенским, и поэтому многое из научно-теоретического наследства Эйзенштейна может быть объяснено и расшифровано Оболенским. Работы В. В. Нижнего в этом плане представляют большой интерес, но их явно недостаточно.

В своем огромном и многообразном творчестве Эйзенштейн не был свободен от ошибок. Силе эйзенштейновской самокритики можно только позавидовать. Анализируя свои ошибки, Эйзенштейн очень точно и беспощадно по отношению к себе определял корни допущенных заблуждений.

Эйзенштейн считал, что ошибки в его работах появились тогда, когда он как ученый и художник замыкался в «башне из слоновой кости» или когда он проявлял политическую близорукость или недостаточность политических знаний.

Эти точные определения из уст человека, создавшего наши лучшие революционные и патриотические картины, читавшего тысячи страниц философской литературы, являются отличными показателями твердости его характера и глубокой преданности революционному советскому искусству.

Эйзенштейн считал, что для того, чтобы быть подлинным советским кинорежиссером, необходимо быть революционером, глубоко и серьезно изучать науку марксизма-ленинизма и иметь кровную, непосредственную связь с жизнью — с жизнью своего народа, с жизнью своей Родины.

Так, в лице Эйзенштейна мы видим гениального кинорежиссера, образцового педагога, первого киноученого и честного, смелого советского гражданина, не боявшегося самокритики, умеющего правильно оценивать те пути, по которым необходимо следовать советскому художнику.

Память об Эйзенштейне никогда не умрет во всем мире искусства, Эйзенштейна никогда не забудет кинематография, и память Эйзенштейна особо должны чтить мы потому, что Сергей Михайлович был вдохновенным и одержимым вгиковцем — всегда и всюду и до последнего часа своей жизни.

(Продолжительные аплодисменты.)

Выступление на юбилейном вечере А. А. Левицкого

Доклад о жизни и деятельности нашего замечательного юбиляра я разрешу себе построить одновременно и в плане поздравления. Поэтому буду обращаться непосредственно к юбиляру.

Дорогой Александр Андреевич!

Древняя поговорка гласит: «Не тот твой отец, кто родил тебя. а кто научил тебя латыни и греческому». У тебя, Александр Андреевич, много десятков детей, вероятно, поболее сотни. Я с гордостью могу заявить, что являюсь учеником Левицкого. Евгений Бауэр и Левицкий являются моими духовными отцами — Бауэр и Левицкий первыми научили меня удивительной кинематографической профессии.

Прошу юбиляра принять мой русский земной поклон — есть за что ему сказать сыновнее спасибо.

Спасибо должна сказать Левицкому и вся советская и мировая кинематография.

Юбиляр начал свою работу в 1903 году, еще мальчиком, в качестве помощника фотографа и ретушера. Потом Левицкий стал фотографом-журналистом, а потом — кинооператором.

До революции Левицкий был оператором знаменитой «золотой серии», в гражданскую войну — боевым хроникером, снимал Ленина. в частности, 1 мая 1920 года на Всероссийском субботнике. В этих съемках также принимали участие я, Александра Сергеевна, Л. Л. Оболенский и многому учились у Левицкого.

С 1923 года Левицкий становится снова оператором художественных фильмов. Мы сделали с ним две картины и, надо сказать, работали дружно и вдохновенно. Участниками этих фильмов являлась молодежь. которую Александр Андреевич всегда любил и любит до сих пор. Левицкий не только был оператором-чудесником, но у него были и золотые руки токаря-механика. Токарные работы Левицкого — образцы ювелирного, я бы сказал, художественного мастерства. Я помню, что в какой-то декорации ему как оператору не понравился пол и он предложил раскрасить его большими квадратами. Маляров не было, и вся группа и актеры, состоящие из нашей гиковской молодежи, во главе с Левицким превратились в маляров, и за ночь огромная площадь пола была перекрашена, и съемка не была сорвана.

В эти годы помощником и учеником Левицкого был Анатолий Дмитриевич Головня. Что получилось из Головни всем известно — оператор с мировым именем. Несколько позднее я снимал «По закону». Оператором был не Левицкий, а Константин Андреевич Кузнецов, перенявший от него не только искусство операторской съемки, но и талант художника-оператора. Левицкий регулярно следил за работой тогда молодого Кости Кузнецова.

Несколько позднее мне удалось передать художественные заветы Левицкого молодому грузинскому оператору Калатозову, теперь известному режиссеру.

В 30-х годах Левицкий связал свою жизнь с ВГИКом, который не оставляет и по сей день, когда ему минуло семьдесят пять лет!

Более пятидесяти лет Левицкий работает в фото- и киноискусстве, он снял около ста фильмов — это труд, который нельзя не назвать героическим. Это героический труд! Только за количество этого труда мы должны сказать спасибо Александру Андреевичу. Он и получил ряд заслуженных наград от Советского правительства. Но его заслуги еще более значительны, он ввел и утвердил новые приемы съемки, он нашел новые, ставшие главными «слова» кинематографического языка, без которых мы остались бы немыми и бледными в изображении экранного действия.

Левицкий первый открыл или сознательно применил в кинематографе художественную фотографию — художественную светопись. Он настойчиво и сознательно применял контражурные съемки как в натуре, так и в павильоне. У Левицкого актеры, освещенные контровым светом, начали отделяться от стен декораций, и таким образом он первый из операторов сконцентрировал внимание в кадре на человеке, как главном компоненте киноискусства.

Левицкий один из первых начал смело применять крупные планы, сделал освещение художественно-выразительной частью фильма. Левицкий один из первых признал монтаж в кинематографе и во многом помог установлению его законов. Левицкий полюбил длиннофокусную оптику.

В 30-х годах слава Левицкого пошатнулась, он временно вышел из моды — тогда операторы перестали понимать очарование контрового света, затемненных стен декораций, необходимых для яркого выявления на экране актеров. С пренебрежением начали относиться к длиннофокусной оптике, которая дает особое мягкое очарование изображению. Школу Левицкого временно предпочли школе американских операторов, стандартно освещающих действие так, чтобы «все видно было», включая и ненужное.

«Царями» операторов стали объективы «26» и «28» так же, как и теперь на это место пробирается объектив «18».

Нельзя отрицать, что короткофокусная оптика действительно принесла новое слово в наше кино. Но содержание наших фильмов требует применения и того, что было найдено и утверждено в свое время Левицким.

Вспомните замечательные по операторскому мастерству картины «Золя» и «Газовый свет» — это школа Левицкого.

Я знаю оператора среднего поколения, Михаила Николаевича Кириллова, и оператора молодого поколения, Васю Кирбижекова, которые, получив необходимые знания во ВГИКе, на практике стали в известной степени последователями Левицкого — не боятся, а любят художественный свет, смело применяют контражурные съемки, длиннофокусную оптику, отделяют актеров от стен декорации и умеют соединить это с но-

выми возможностями короткофокусной оптики, неизвестной во время производственных работ Левицкого.

Я не забываю при этом исключительной роли непосредственного учителя того же Кирбижекова — Б. И. Волчека.

Я назвал эти два операторских имени потому, что в работе сам передавал им приметы школы Левицкого, а сколько имен можно назвать еще и еще, и не вся ли наша операторская кафедра во главе с ее заведующим — ученики Левицкого?!

Итак, Левицкий не только трудился и учил, но и изобретал «слова», «слоги», «предложения» кинематографического языка, и то, что он изобрел, является достоянием мировой кинематографии. Честь ему за это и слава!

А также честь и слава Левицкому за то, что он продолжает воспитание молодых, первые фотокомпозиции которых делаются под его руководством и зачастую бывают исключительного художественного качества.

Спасибо, Александр Андреевич, за труд!

Спасибо, Александр Андреевич, за любовь к нашему делу!

Спасибо, Александр Андреевич, за открытия в операторском искусстве!

Спасибо, Александр Андреевич, за любовь к ВГИКу и нашей замечательной молодежи!

От меня лично еще раз спасибо за обучение пониманию операторского мастерства!

Под свежим впечатлением

Мне особенно интересно высказать свое мнение о постановке Брехта в мастерской Герасимова, ибо я вспоминаю, как два года тому назад мы перечитали Брехта и ставили «Галилея», «Матушку Кураж», работали над «Пунтилой и его слугой Матти». Работу мы эту производили вместе с Тамарой Федоровной Макаровой и теперь чувствуем себя вроде «первооткрывателей».

А 25 июня 1962 года мастерская Сергея Герасимова показала еще одну, на этот раз малоизвестную советскому зрителю пьесу Бертольта Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло бы и не быть».

Это было для нынешнего дня исключительно интересным зрелищем (в постановке немецкого студента З. Кюна).

Велико педагогическое волшебство Герасимова и Макаровой — они часто удивляют своей работой. Товарищи постарше смогут вспомнить Достоевского и Инну Макарову, вспомнить «Петра Первого» и Рыбникова, вспомнить «Молодую гвардию» на площадке этой объединенной мастерской.

Все возвращается, но возвращается неповторимо, диалектически — по-новому.

«Вращается истории карусель,
Как говаривал Жан-Жак Руссель!»
Конечно, не Руссель, а Руссо...
В таком случае «колесо»!

Мейерхольд, Таиров, Фореггер, фэксы, Вахтангов по-новому ожили 25 июня в институтском актовом зале, ожили преломленные в призмах «Броненосца «Потемкин», «Депутата Балтики», «Чапаева».

Ожили страшными кадрами «средневековья» XX века в Германии, прообразами мракобесия, принесенного в мир фашизмом и продолжающего жить и поныне под управлением канцлера Аденауэра и заправил из страны с полосатым и многозвездным государственным флагом.

Художественными средствами 1962 года, используя художественные средства 20-х годов, герасимовцы просто потрясли зрителя.

Играли отлично, двигались хорошо, но, конечно, в 20-х годах в подобных спектаклях двигались еще лучше. Но это и понятно — тогда изучали биомеханику, больше, чем теперь, занимались пантомимой, балетом, боксом, а последние годы мы так мало заботились о движении, не заботились о нем почти все советские театры, у которых хлопот был полон рот: надо было приучиться есть на сцене настоящий хлеб, хлебать щи и кашу (я не ругаюсь, и я не за биомеханику, но считаю это правильным и неизбежным процессом художественного роста).

Но все-таки «сугубый реализм» оторвал нас на время от условно выражаемых идеалов 20-х годов, хотя они нередко и не являлись противоположностью социализма. В этом была историческая справедливость, и закономерный ход истории воскресил художественные мечты 20-х годов нынче, в 1962 году, в новом идейном качестве, подобно тому как кинотеатр «Россия» и Большой Кремлевский дворец съездов своими предками должны считать конструктивистов. Но прожитые человечеством годы, перенесенные испытания как бы насытили, обогатили «старую форму» новым содержанием. Надо быть более точным: форма не старая, а новая, и искры ее были принесены в мир костром Октябрьской революции и Лениным, и раздували их и Луначарский, и Тухачевский, и Станиславский, и Мейерхольд, и Эйзенштейн, и Маяковский, и Довженко, и Сарьян, и Коненков.

«Все во имя человека, все для блага человека». Так гласит Программа Коммунистической партии Советского Союза. А человеку надо служить всеми средствами, объединяя разумно наследство разных эпох и великие приобретения будущего.

Живые актеры и кино — это соединение не ново и придумано не Герасимовым и не «Латерной магикой», а Мейерхольдом и Эйзенштейном в ГИТИСе и Пролеткульте, но оно (это объединение — прием) ни-

когда так не служило идейному накалу пьесы, глубоко, по-мхатовски пережитому, человечному содержанию.

Конечно, то, что показали герасимовцы, не является похожим на кинематограф буквально, но для фильмов грядущих — человечных до каждого миллиметра-секунды (даже в пространстве кадра и в монтажном времени) — подобная подготовка на материале патриотического, интернационального, антифашистского спектакля является чрезвычайно нужной, просто необходимой.

Одной из удач режиссера следует считать сочетание хроники на экране и актерского действия. Причем хроника подобрана поразительно точно и убедительно: в ней нет взрывов, падающих бомб и стреляющих пушек, но страшное инквизиторское лицо фашизма показано ошеломляюще. Ведь у Брехта пьеса построена на подтексте: это не Германия, в ней действуют не Гинденбург и не Гитлер, но всем ясно, что именно о них и о фашизме писал драматург.

Кюн обнажил подтекст Брехта с беспощадной прямотой и этим достиг большого идейного накала в постановке. Он также насытил драматургию публицистикой, что в данном случае имеет исключительное значение.

Прекрасно найдены отдельные актерские движения: великолепна сломанная нога; актер, играющий прообраз Гитлера, вызывает всяческую похвалу, а отдельные «рискованные» жесты — частые прижатия руки к паху и ощупывание «безутешной» вдовы — просто прелестны, хотя, может быть, некоторые излишне усердные служители стерильно-цензурной чистоты будут шокированы этим.

В общем, мы являемся свидетелями удачи института, мастерской, студентов.

И с этой творческой удачей хочется от всей души поздравить ее «виновников».

Здравствуй, Париж!

Эрнст Хемингуэй после того, как ему исполнилось шестьдесят лет, любил говорить о том, что «очень мало осталось времени» и что сделать надо еще очень много. Он боялся «не успеть»...

К несчастью, век Хемингуэя оказался гораздо короче, чем можно было предполагать... и он не успел.

Мне шестьдесят три! Может быть, мой срок будет более продолжительным. Но... и мне тоже очень много надо сделать, мне тоже надо спешить, хотя бы потому, что я еще ни разу не был во Франции, а это из-за того, что до сих пор было некогда. Вот почему я теперь очень рад своему приезду в Париж, и, не успев воочию ощутить, приблизиться к

нему, как к необычайно близкому, своему, дорогому, как к своей пылкой любви, я должен уже готовиться к первой неотвратимой разлуке, ибо ровно через десять дней меня будут ждать на родине во Всесоюзном государственном институте кинематографии десятки молодых людей, из которых я более сорока лет делаю кинорежиссеров и которым будут дороги и важны мои рассказы о Париже, о моих встречах с ним. Ибо нет такого настоящего советского человека, который бы не считал Францию и Париж величайшими очагами мировой культуры, и в частности, в области искусства.

Я родился и вырос в Тамбове, русском городе, о котором вряд ли кто слышал из французов. Но мой отец был внешне похож на Золя, это та эпоха, это та же культура. Мой отец вместе с единомышленниками Золя волновался делом Дрейфуса, и я помню это так, как будто это случилось только вчера. Вот почему, вероятно, мой отец с портрета в одной из комнат моей квартиры так одобрительно поглядел на меня через пенсне на черном шнурке в утро нашего отлета в Париж.

Полет в Париж почти с тысячекилометровой скоростью в час! И передо мной встают образы французских авиаторов на «этажерках», я вспоминаю полет через Ла Манш Блерио, я вспоминаю русских авиаторов: Васильева, футуриста Каменского, мертвую петлю Нестерова и Пегу,— я вспоминаю героическую дружбу французов и русских в полку «Нормандия — Неман», их общую борьбу с фашизмом, и для меня Франция и Россия становятся единым и неделимым воспоминанием ставшего интернациональным провозглашения свободы, равенства и братства.

Советские люди не принадлежат к племени Фомы неверного и непомнящего — мы чтим культуру, труд, гений и пот всех народов, а гений, труд и героизм французского народа нам особенно близки. Шестьдесят лет тому назад я уже знал «Марсельезу» — для всей нашей молодости эта песня была гимном революции, гимном, пришедшим из страны первых коммунаров и ставшим русским.

1914—1916 годы. Москва. Я делаюсь художником, и моими учителями становится наряду с русскими живописцами Врубелем, Серовым, Коровиным, Ивановым, Суриковым, Левитаном целая плеяда всемирно известных французских художников-импрессионистов. Среди моих учителей и Сезанн, и Гоген, и Ван Гог, и Ренуар, и Тулуз-Лотрек, и Пикассо...

Я уже в четырнадцать лет был влюблен во Францию и в Париж, влюблен по произведениям живописи и литературы. Меня научили любить Францию также классики русской литературы, живописи, музыки, балета.

Началась моя работа в кино (1916 год), я делаю декорации для «Терезы Ракен» и «Короля Парижа». Опять начинается изучение Франции, Парижа, Золя, Бальзака...

Мне кажется, меня можно пустить по Парижу без гида — я все о нем подробно знаю с детства и юношества. Париж близок мне с первых дней сознательной жизни, и он дорог мне как нетлеющая первая любовь, до которой я еще не посмел дотронуться...

В 20-х годах на экранах всего мира прошел один из величайших фильмов всех времен и народов «Парижанка» («Общественное мнение»). Фильм рассказал нам, как надо кинематографически видеть жизнь, научил любить детали и ювелирную работу с актером. Недаром этот фильм, сделанный удивительным англичанином в Америке, назывался в СССР «Парижанка» — тончайшую игру актеров Чаплин лучше всего смог показать на французском жизненном материале.

Я помню, как жизнь мне дарила дружбу с Ал. Бенуа, с Маяковским, который так восторженно и влюбленно писал о Париже, я дружу с Лилей Брик, с Эльзой Триоле (по-моему, ее «Розы в кредит» сделаны с беспощадной точностью и смелостью резца Эмиля Золя), с Арагоном, с Жоржем Садулем и другими. Поэтому Франция для меня — не чужая земля, в Париже я не буду чувствовать себя иностранцем — здесь есть люди, которые понимают меня и которых все мы в СССР понимаем также.

Я помню, как любил Париж мой близкий друг и гениальный кинорежиссер Сергей Эйзенштейн.

Я приехал сюда немного и от его имени.

В общем можно было бы без конца перечислять причины, по которым я приехал в Париж, и вспоминать те кровные связи, которые идут от свободолюбивых людей Франции к советским людям нашего поколения. В Париже живут и работают лучшие кинорежиссеры, сценаристы и актеры.

Я приехал сюда с женой, также киноработником (актрисой, режиссером и педагогом) — Александрой Хохловой, по приглашению г-на Ланглуа для проведения вечеров, связанных с нашей творческой работой в кино. Ранее господина Ланглуа главным образом интересовал тот период нашей работы, живых свидетелей которого почти не осталось, то есть 10-е и 20-е годы нашего кинематографа. Однако несколько одностороннее углубление в «дебри» истории нам с господином Ланглуа показалось недостаточным, поэтому г-н Ланглуа покажет и наш звуковой фильм «Великий утешитель», который снят в 1933 году. Этот фильм так же, как и более ранние наши фильмы, представляет известный интерес, во-первых, потому, что он посвящен критическому анализу творчества О'Генри (которому только что исполнилось бы сто лет), во-вторых, он снят методом предварительных репетиций в очень короткие сроки, а у этого метода большое будущее. И наконец, он сделан в младенческие годы освоения советской кинематографией звукового кино на первой советской негативной кинопленке.

Мы, вероятно, будем выступать перед молодежной аудиторией и рассказывать о днях нашей молодости, а молодость наша была неистовой, трудной и целеустремленной.

В стране был голод, разруха. Рабочим и служащим выдавали по осьмушке хлеба в день, а иногда и по нескольку дней не выдавалось никаких продуктов. Не было топлива, соли. Мы мерзли вместе со всей страной, но мерзли, делая свое дело: изучали и устанавливали основоположения кинематографического языка. Сначала без пленки — на театральной площадке, потом — на экране.

Мы пытались обучить новому революционному кинематографу молодежь, пришедшую к Советской власти и с Советской властью. Наши труды не пропали даром: в 20-е годы появились такие кинорежиссеры и актеры, как Фогель, Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев, Трауберг, Дзига Вертов, Довженко, Барнет, Юткевич. Потом число наших последователей или учеников все увеличивалось. И теперь, когда мы приехали в Париж, более 80 процентов советских кинематографистов воспитаны Государственным институтом кинематографии, который начал свою работу (в разных формах и под разными названиями) 1 сентября 1919 года. И многие из них, даже самые молодые, уже удостоены ряда почетных наград на мировых кинофестивалях.

От всей армии молодых советских кинематографистов нам хочется передать горячий и сердечный привет молодежи Франции. И мы делаем это с особым удовольствием.

Классику — 70

Я рад, что на мою долю выпала честь поздравить классика с семидесятилетием. Но если бы Анатолий Дмитриевич Головня и не был бы классиком, я бы все равно его с удовольствием поздравил как хорошего и порядочного человека. Обстоятельство немаловажное.

В 1924 году я увидел скромного, бедновато одетого юношу у кинокамеры на съемках фильма «Луч смерти». Мне тогда не приходило в голову, что он станет знаменитостью, но уже было ясно, что этот человек отдаст себя кинематографу на всю жизнь.

Он никогда и ни за что не отходил от съемочной камеры! Бывало, назначат обеденный перерыв, съемочная группа разбежится в поисках хлеба насущного (мы тогда питались плохо), и вот я, по обыкновению, вхожу ранее других в павильон и произношу ставшую стандартной фразу: «Никого нет... Одна «головня» осталась!» Головня, как всегда, стоял у камеры. Анатолий Дмитриевич любит вспоминать это.

Головне повезло: у него был великий учитель — Александр Левицкий. Очень важно полюбить своего учителя. Если это любовь настоя-

щая, она всегда заряжает ученика, как аккумулятор, «творческим электричеством». Головня полюбил своего учителя. Левицкий заботился о своем ученике.

Он понимал, что ученика надо не только учить снимать. Об этом Анатолий Дмитриевич также любит рассказывать: «Я никогда не забуду бутербродов Левицкого. Как они спасали меня тогда на «Луче смерти»!»

Головня действительно ничего не забыл и научился быть добрым.

Я вспоминаю другого классика операторского искусства — Эдуарда Тиссэ. Анатолий Дмитриевич, уже создавший операторский факультет ВГИКа и ставший бессменным руководителем кафедры, сумел сделать так, что даже болезнь не помешала Тиссэ до последних дней жизни долго, плодотворно работать во ВГИКе. Этого нельзя забывать... Никогда!

Творческая судьба Анатолия Дмитриевича складывалась удачно. На «Луче смерти» он познакомился с Всеволодом Пудовкиным, таким же, как и он сам, студентом. Он проработал с ним до последних дней В. Пудовкина, и они создали эпоху в мировой кинематографии. А сегодня я хочу отметить еще одно свойство Головни — необычайную волю и даже упрямство: он спорит и настаивает на своем; он бросил курить (как я ему завидую!); он вступил в восьмой десяток и остался заразительно молодым; когда ему в Коктебеле не хочется идти в горы, он встает в пять утра, берет палку, надевает кепочку и отправляется к «Чертову пальцу» на Карадаг или в Сердоликовую бухту. И я убежден, что жизнь никогда не сможет заставить Головню упасть духом.

Со славным семидесятилетием, хороший человек! С великолепным юбилеем, товарищ классик! С днем рождения, Анатолий Дмитриевич!

Комментарий

Во второй том Собрания сочинений Л. В. Кулешова включены его воспоминания — книга «50 лет в кино», написанная совместно с А. С. Хохловой, а также материалы, касающиеся его режиссерской деятельности. Внутри тематических разделов материал, как и в первом томе, расположен по хронологическому принципу. Археографическая обработка документов архива Л. В. Кулешова — А. С. Хохловой, хранящегося в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ, ф. 2679, оп. 1), произведена младшим научным сотрудником архива Е. Е. Гафнер. Все справки об именах, упоминаемых в текстах Л. В. Кулешова, вынесены в комментированный указатель имен, публикуемый в третьем томе.

Речь на открытии памятника С. М. Эйзенштейну на Новодевичьем кладбище

Речь произнесена 3 августа 1965 г. Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 302, л. 48).
К стр. 17
Он даже умер за письмом ко мне. С. М. Эйзенштейн писал свою последнюю статью, «Цветовое кино», в форме письма к Л. В. Кулешову для предполагавшегося тогда второго издания его книги «Основы кинорежиссуры» (см.: *Эйзенштейн С.* Избр. произв. в 6-ти т. Т. 3. М., «Искусство», 1964, с. 579—588, а также комментарии: с. 658—659). Написанная 10 февраля 1948 г., статья осталась незавершенной.
Мы семнадцать лет ходили на это место... С. М. Эйзенштейн умер 11 февраля 1948 г., его похороны состоялись на Новодевичьем кладбище 13 февраля 1948 г.

50 лет в кино

Книга Л. Кулешова и А. Хохловой опубликована в 1975 г. (М., «Искусство»). Печатается (с сокращениями) по этому изданию. Первыми материалами будущей книги можно считать статьи, написанные Кулешовым в 1928 г.: «Мои первые картины. Страничка воспоминаний» («Сов. экран», 1928, № 46, с. 8—9) и «Наша история. Страничка воспоминаний» («Сов. экран», 1928, № 47, с. 6—7). Они охватывали период от прихода Кулешова в кинематограф до постановки фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и распада «коллектива Кулешова». Уже в этих коротких статьях, снабженных фотоэтюдами из работ коллектива, есть стремление к систематизации, обобщению открытий в области теории и практики нового кино. Вскоре после этого, в начале 1930-х гг., были написаны воспоминания о В. В. Маяковском (ЦГАЛИ, ед. хр. 434). 1 марта 1947 г. Кулешов обратился в «Госкиноиздат» с предложением о создании книги воспоминаний: «В 1946 году исполнилось тридцать лет моей работы в кинематографии. Столько же работает в кинематографии и А. С. Хохлова, с которой мы вместе прошли большую часть нашей творческой жизни.
Старейших режиссеров (начавших свою работу до Октябрьской революции) в нашей кинематографии осталось не так уж много. За прожитые годы у меня с Хохловой накопилось большое количество материалов: фотографии, рисунки, рукописи, статьи, рецензии, плакаты, лекции и пр. Когда-нибудь этот «капитал» будет представлять собой историческую ценность (не потому, что мы с Хохловой очень хороши для кинематографии, а потому, что мы являемся живыми свидетелями ряда этапов истории кинематографа).
Поэтому мы предлагаем написать воспоминания о нашей творческой работе в кинематографии, о встречах, знаком-

ствах и пр. с примерным названием «30 лет в кино».

Большинство имеющегося у нас архивного материала будет использовано в книге» (ед. хр. 349, л. 23—23 об.).

Далее шел подробный план работы, срок выполнения которой предполагался один—два года.

Работа над книгой была начата в августе 1948 г. В рукописном варианте она называлась «Пути-дороги. Воспоминания для кинематографической молодежи» и имела посвящение «XXX-летию советской кинематографии». Текст открывался обращением «Кинематографической молодежи», сохранившимся во всех последующих вариантах.

Поскольку в данном издании печатаются лишь работы Л. В. Кулешова, обращение, идущее за двумя подписями — «Лев Кулешов, Александра Хохлова», составителями снято. Ниже воспроизводится его полный текст по книге «50 лет в кино»: «Зачем мы пишем эту книгу? Нами пройден долгий жизненный путь — в 1966 году исполнится пятьдесят лет нашей работы в кино. Поэтому книжка так и называется «50 лет в кино».

Мы постарше ровесников века и видели очень много — расскажем об этом. На виденное ранее можем посмотреть глазами сегодняшнего дня — мы и это попытаемся сделать.

Не во всем еще ясен путь, по которому пришлось пройти людям, отдавшим свою жизнь совсем молодому когда-то киноискусству. Не все знают и о деталях быта прошлых лет, а они любопытны и поучительны. Небезынтересны и наша «частная» жизнь, наша молодость, наши увлечения, встречи с людьми — воспоминания, не связанные с кинематографом. Эти воспоминания как бы создадут «прослойку» между отдельными главами книги.

Нельзя всегда верить историкам, правдивую атмосферу жизни дает иногда не история, а исторический роман. Роман мы написать не можем — не умеем. Мы просто расскажем о дорогах, которыми шли. Это были не легкие и не прямые дороги.

Мы не призываем идти нашими путями — у вас, молодежи, пути другие, но вряд ли они будут легче.

Узнав о наших трудностях и победах, вы скорее преодолеете свои трудности и придете к своим победам.

Важна цель, а она для нас выражается в трех емких словах: видеть счастливых людей.

Мы видели счастливых людей, и это сделала наша работа. Значит, не зря прожиты наши жизни.

И если вашей работой вы достигнете этого — принесете много счастья людям,— то и вы проживете жизнь недаром. И тогда вам никогда не будет ни стыдно, ни скучно».

На первом варианте рукописи под обращением стояла дата — 18 августа 1948 г., под послесловием — 12 декабря 1948 г. Рукопись содержала много архивных материалов: выступления и статьи Кулешова, рецензии на его фильмы, документы и т. д. В перепечатанном виде она получила название «XXX лет и три года. Воспоминания о работе в кино» (ед. хр. 439).

Рукопись 1948 г. хранит следы редакторской работы. Однако в те годы книга не была издана. Вновь предложение о ее публикации было сделано лишь в 1965 г., когда она получила название «50. Воспоминания». Тогда же появился подзаголовок «Дни нашей жизни. Детство, кино, друзья, охота, путешествия» (ед. хр. 447—452) и посвящение «Памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна». К девятнадцати главам первого варианта, отчасти переработанным, были добавлены материалы о зарубежных поездках и глава «С Эйзенштейном».

За то десятилетие, что прошло до выхода книги в свет, отрывки из нее печатались в различных периодических изданиях: в журнале «Искусство кино» (1967, № 6, с. 14—22) «В Малом Гнездниковском» и «По поручению В. И. Ленина», «Первая киношкола глазами педагога» и «Первая киношкола глазами ученицы» — отрывки из глав «1918 — начало 1920-х годов» и «Первая государственная школа кинематографии», которым предшествовала

статья американского киноведа Джея Лейды «Мы все в долгу перед Кулешовым»; там же (1967, № 10, с. 33—40) — отрывки из глав «Коллектив Кулешова» и «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»; в газете «Путь к экрану» в 1967 г. печатались отрывки из глав «Первая государственная школа кинематографии», «На Красном фронте», «Владимир Владимирович Маяковский». В 1969 г. Бюро пропаганды советского киноискусства выпустило брошюру «Годы творческих поисков. (Из воспоминаний кинорежиссера)», представлявшую как бы сокращенный вариант книги «50 лет в кино».
В предлагаемом варианте книги, кроме обращения «Кинематографической молодежи», опущены главы, написанные А. С. Хохловой: «Петербург и Москва», «Первая государственная школа кинематографии», «Дело с застежками», «Саша», «Игрушки», а также добавленная ею в 1974 г. «Последняя глава». Кроме того, составители решили не включать в Собрание сочинений главу «Париж, Венеция, Лейпциг». Ряд глав был написан Л. В. Кулешовым и А. С. Хохловой совместно — отсюда в тексте часто встречается упоминание автора в третьем лице или же обращение к читателям от лица обоих авторов.
К стр. 21
Тот самый Тамбов, который «на карте генеральной кружком означен не всегда». Цитата из поэмы М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша».
Показывались также «грандиозные» исторические постановки — «1812 год», «Оборона Севастополя». «1812 год» — фильм (1912) К. Ганзена, В. Гончарова, А. Уральского; «Оборона Севастополя» (1912) — фильм В. Гончарова и А. Ханжонкова.
...из которых особо запомнилась «Кабирия» с силачом Мацистом. Фильм (1914) Джованни Пастроне с актером Бартоломео Пагано в роли Мациста.
К стр. 22
Мы по нескольку раз смотрели... «Хорошо сшитый фрак». На... «Ревность»... и ряд других пьес учащиеся не допускались. «Хорошо сшитый фрак» — комедия венгерского драматурга Г. Дрегелли, которая пользовалась большой популярностью в те годы. «Ревность» — пьеса французского драматурга Валери Огюста.
...а сам артист за экраном синхронно изображению произносил текст из «Записок сумасшедшего» Гоголя. Фильмы, созданные специально для демонстрации в сопровождении выступлений живого актера за экраном, назывались кинодекламациями. Они выпускались в большом количестве с первых лет отечественного кинопроизводства и пользовались успехом у публики. По «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя было создано несколько кинодекламаций. Здесь речь идет о кинодекламации «Записки сумасшедшего — бред больного» (1912).
К стр. 25
...поступил учиться в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Училище живописи, ваяния и зодчества — одно из крупнейших в России художественных учебных заведений, основанное в 1832 г. В «Иллюстрированном практическом путеводителе по Москве» за 1907 г. было сказано: «На Мясницкой ул. находится здание Московского Художественного общества, в котором помещается Училище живописи, ваяния и зодчества, достойное внимания потому, что ежегодно весною в нем открывается передвижная выставка картин. В большую заслугу училищу можно поставить ряд выдающихся русских художников, которых оно воспитало в своих стенах: достаточно назвать имена Шишкина, Перова, В. и К. Маковских и много других». В 1918 г. преобразовано в Свободные государственные художественные мастерские, затем — Вхутемас. Ныне — Московский художественный институт им. Сурикова.
К стр. 27
...отец читал еженедельный иллюстрированный журнал «Ниву» или приложения к «Ниве». «Нива» — еженедельный иллюстрированный журнал для семейного чтения, издававшийся в Петербурге с 1870 по 1918 г. фирмой

А. Ф. Маркса. В приложениях издавались собрания сочинений русских и зарубежных писателей.

К стр. 30

Я начал готовиться к поступлению в Училище живописи, ваяния и зодчества (по примеру отца). После окончания Первого московского реального училища 11 сентября 1915 г. Кулешов был принят в первый класс императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища (ныне Московское высшее художественно-промышленное училище). Как сирота, он получал стипендию от тамбовского губернского предводителя дворянства, о чем свидетельствует следующий документ, хранящийся в ЦГАЛИ: «Директору Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища. Препровождая при сем переводной билет за № 533 177 на сумму сто шестьдесят рублей в счет стипендий учеников Кулешова Льва и Головнина Михаила по 80 руб. каждому за вторую половину 1915/16 учебного года, канцелярия Губернского Предводителя Дворянства просит за удержанием платы за учение остальные деньги выдать на руки при условии, если означенные ученики посещают училище, и о получении денег уведомить» (ф. 677, оп. 1, ед. хр. 4726, л. 3). 9 августа 1916 г. Кулешов поступил в головной класс живописного отделения Училища живописи, ваяния и зодчества.

К стр. 34

...написать вместе с ним декорацию дома Лариных (по эскизам Ф. Федоровского) для оперного театра Зимина... Эскизы Ф. Ф. Федоровского к опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в оперном театре С. И. Зимина были написаны в 1912 г. Постановка не была осуществлена.

...акционерного общества «А. Ханжонков и К°»... «А. Ханжонков и К°» — крупная дореволюционная фирма по производству и прокату картин, основанная в 1906 г. А. Ханжонковым.

К стр. 36

Бауэр предложил мне делать декорацию к «Королю Парижа»... Фильмография творчества Л. В. Кулешова будет опубликована в третьем томе.

...только после смерти Бауэра. Е. Ф. Бауэр умер 22 июля 1917 г. в Крыму.

К стр. 37

...в Госфильмофонде... Госфильмофонд СССР (Государственный фонд кинофильмов СССР) был организован в 1948 г. Помимо коллекции фильмов в нем хранятся многие архивные материалы по кино.

К стр. 38

Ханжонков написал мемуары, они у нас изданы. См.: *Ханжонков А.* Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.—Л., «Искусство», 1937.

К стр. 39

Когда на босяцком Хитровом рынке снималась картина «Пьянство и его последствия» (культурфильм был уже в те времена)... Хитров рынок (Хитровка) находился в районе Мясницкой улицы (ныне ул. Кирова). «Пьянство и его последствия» — фильм (1912), созданный фирмой А. Ханжонкова с участием И. Мозжухина; объемную мультипликацию для фильма делал В. Старевич.

К стр. 41

...оформивший «Синюю птицу» в Художественном театре. Спектакль (1908) Московского Художественного театра по сказке М. Метерлинка; постановка К. С. Станиславского, режиссеры Л. А. Сулержицкий и И. М. Москвин.

К стр. 43

...в эту актрису. Речь идет о Т. Борман, исполнявшей в картине роль Ли.

...мои статьи о «светотворчестве», напечатанные в «Вестнике кинематографии». Статьи вошли в т. 1 наст. изд. (с. 57—61). Библиография опубликованных статей Л. В. Кулешова будет помещена в третьем томе.

...помещавшейся в кафе-клубе «Десятая муза». Кафе «Х муза» помещалось с весны до конца 1917 г. в доме № 1 проезда Художественного театра (бывш. Камергерского пер.). См. об этом в кн.: *Будяк Л. М., Михайлов В. П.* Адреса московского кино. М., «Моск. рабочий», 1987, с. 70—74.

К стр. 45

Одно из особо поразивших меня откры-

тий, сделанных в «Прайте» — это возможность монтажного совмещения разных мест действия в единое («творимая земная поверхность!»). Подробнее об этом Кулешов рассказал в исследовании «Знамя кинематографии» (см. наст. изд.: Т. 1, с. 72).

Один из историков кино, пытаясь передать мое тогдашнее состояние, писал: «Эврика! Решил Кулешов!» Речь идет о Н. М. Зоркой. См. ее книгу «Портреты» (М., «Искусство», 1966, с. 12).

...фирма «Н. Козловский, С. Юрьев и К°». «Талдыкин, Козловский, Юрьев и К°» — крупная дореволюционная фирма по производству картин, учрежденная в 1912 г.

К стр. 46

...Московский кинокомитет, а потом Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса... Московский кинокомитет существовал с весны 1918 по январь 1919 г. С сентября 1919 г. по декабрь 1922 г. назывался Всероссийский фотокиноотдел (сокращенно ВФКО) Наркомпроса.

...«Торговый дом В. Венгеров и В. Гардин»... Дореволюционная фирма по производству картин, основанная в 1916 г.

Я был приглашен Гардиным заведовать секцией хроники и перемонтажа... В семейном архиве Л. В. Кулешова и А. С. Хохловой хранится «Анкетный лист финансово-счетного подотдела ВФКО Наркомпроса». Против фамилии Кулешова в графе «Занимаемая должность» указано: «Заведующий отделом», в графе «С какого времени состоит на службе в НКП»: «1 февраля 1919». Это подтверждается и хранящейся в ЦГАЛИ «Ведомостью о выдаче вознаграждения сотрудникам Центрального Управления Кинематографического Комитета Народного Комиссариата Просвещения», где Кулешов числится как служащий с 1 февраля 1919 г. (ф. 989, оп. 1, ед. хр. 169, л. 91) и как заведующий секцией перемонтажа с середины марта 1919 г. (л. 156). Заведующим отделением хроники Кулешов был назначен 23 декабря 1919 г., что подтверждается многочисленными документами, хранящимися в семейном архиве (например, «Ведомостью сотрудников кинохроники по штатам» от 27 декабря).

К стр. 47

Руководство хроникой чрезвычайно увлекло меня. В семейном архиве Кулешова и Хохловой хранится докладная записка от Кулешова Управляющему делами ВФКО с пометкой «срочно», написанная 6 марта 1920 г.: «23 декабря 1919 года по распоряжению заведующего ВФКО я назначен заведующим Отделением хроники. В данное время передо мной стоит задача подвести итоги прошлой деятельности Отделения хроники, выявить реальный результат работы цифровыми данными и отметить эволюционное развитие внутреннего содержания картин, заснятых Отделением. После установления реальной работы, которая была произведена, необходимо учесть все недостатки и правильное развитие таковой, сейчас же наметить план деятельности Отделения и заняться осуществлением его. Работая до 23 декабря 1919 года как режиссер по засъемке хроники, я должен отметить, что во внутреннем содержании картин последнее время проводилось определенное положение: *возможное обострение политического значения самой съемки, а также и воздействия составленной картины на массы.* Прежний путь работы засъемки по вызовам от различных учреждений похорон, празднеств, парадов и т. п. безусловно надо считать неправильным, и, переменив план съемки, заснять исключительно значительный материал в политическом, а также в историческом значении и при выпуске заострить надписи в ударные лозунги. Полагаю, что и дальнейшая работа Отделения хроники должна пойти этим путем.

Теперь я должен перейти к главному пункту настоящей докладной записки. До сих пор я не имею никакой возможности принять дела по Отделению хроники ввиду того, что мне не предоставляется необходимое для Отделения хроники помещение, в котором я бы мог принять, просмотреть и ра-

зобрать все негативы и позитивы Отделения и инвентарь.

Без необходимого Отделению помещения не может производиться никакой реальной работы, дела Отделения не смогут быть приняты, план прошлой и дальнейшей деятельности не сможет быть представлен за отсутствием данных, и работа сотрудников придет к невозможному, безалаберному состоянию, что, принимая во внимание, как уже отмечено, огромное историческое и политическое значение деятельности Отделения, будет являться государственным преступлением.

Ввиду сего прошу Вас немедленно возбудить ходатайство перед коллегией фото- и киноотдела о следующем:

1. Предоставить необходимое помещение Отделению хроники.

2. Помещение должно быть снабжено проекционным аппаратом, иначе систематически разобрать материал невозможно, невозможна также и дальнейшая деятельность по составлению картин. (Таковыми помещениями являются бывш. прокат. контора «Тиман» и контора бывш. тор. дома «Козловский, Юрьев и К°».)

3. В данном помещении необходимо поставить несгораемый шкаф для хранения необходимого для текущей работы негатива и позитива. Также должны быть поставлены крепкие деревянные шкафы с надежными запорами для инвентаря Отделения. (Бывший заведующий Отделения хроники уволен за пропажу на 60 000 р. пленки. Но по не зависящим от него обстоятельствам картины хранились в дрянных, дырявых шкафах.)

4. В Отделении должен находиться исправно работающий телефон для экстренных вызовов.

5. Государственным складам кинокартин предложить передать в Отделение хроники или в Управление делами по *одному экземпляру* позитива всех картин, снятых Отделением для просмотра и допечатывания недостающих позитивов. Кроме того, местонахождение картин в одном определенном месте даст возможность когда угодно сделать показательный просмотр, и картины не надо будет искать во всех складах и прокате. Вторые экземпляры позитива, конечно, должны находиться в государственных складах кинокартин.

Кроме вышеуказанного, касающегося приемки дел по хронике, прошу Вас возбудить ходатайство и о следующем:

1. В настоящее время Отделение хроники не имеет подотчетной негативной пленки. Полагаю, что имение таковой хотя бы и в ограниченном количестве для текущей работы крайне необходимо. Поэтому предлагаю приобрести 1000 метров пленки на вольном рынке, на что потребуется аванс в 120 000—150 000 рублей. Безусловно, что с точки зрения политики ВФКО настоящая покупка пленки явится компромиссом, но за нее будет говорить то, что, безусловно, ценность заснятых на 1000 метров текущих моментов жизни РСФСР, имеющих МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ, будет во много крат ПРЕВЫШАТЬ НИЧТОЖНУЮ СУММУ в 150 000 руб. Имеющиеся в ВФКО 4 коробки пленки, привезенной иностранцами, я полагаю, необходимо передать в Управление делами для экстренных съемок.

2 По сообщению владельца лаборатории гр. Л. Е. Теодасиадиса (лаборатория до сих пор работала на Отделение хроники) лаборатории не оплачивают счета за исполненную работу, объясняя это тем, что лаборатория национализирована, но жалование служащим Л. Е. Теодасиадис платит из своих средств и, не имея денег, не может принимать нашу работу. Таким образом, ни один метр срочного негатива Отделения хроники проявлен быть не может. Прошу этот вопрос также выяснить. Если лаборатория не национализирована, необходимо оплатить счета, если лаборатория национализирована, необходимо ее пустить в ход. Все вышеизложенное является острой необходимостью, и прошу Вас возбудить необходимое ходатайство в коллегию и в течение этих дней дать категорический ответ по всем пунктам».

К стр. 48
Почти одновременно со мной начал работать на хронике Дзига Вертов... вначале чуть ли не делопроизводителем... Дзига Вертов начал работать в секции кинохроники Московского кинокомитета в середине 1918 г. вначале секретарем-делопроизводителем, затем заведующим секции (см. об этом: История советского кино. В 4-х т. Т. 1. М., «Искусство», 1969, с. 43; а также в кн.: *Рошаль Л.* Дзига Вертов. М., «Искусство», 1982, с. 9).
Его школа во Франции именуется «синема-верите». «Синема-верите» (букв. «кино-правда») — термин, обозначающий метод съемок в документальном кино, основанный на наблюдении за реальными ситуациями. Был введен в обиход на рубеже 50—60-х гг. группой французских документалистов по аналогии с «Кино-Правдой» Д. Вертова.
...о нем в наши времена сказано много и подробно. К этому времени в СССР была издана книга произведений самого Вертова: «Статьи. Дневники. Замыслы» (М., «Искусство», 1966) и монография о нем: *Абрамов Н. П.* Дзига Вертов (М., 1962), снят фильм «Мир без игры» (ЦСДФ, реж. Л. Махнач, 1966), рассказывающий о творчестве Д. Вертова.
К стр. 49
Примерно в это время мною был сделан один монтажный эксперимент. Точных данных о том, когда был проделан эксперимент, о котором пишет Кулешов, не сохранилось. Единственное описание его самим автором дано в книге «Искусство кино» (см. наст. изд.: Т. 1, с. 172), а затем уточнено в книге «Практика кинорежиссуры» (М., Гослитиздат, 1935, с. 18), где он относит его к более раннему времени. Судя по этому тексту можно предположить, что эксперимент был проделан во время работы Кулешова с В. Полонским над картиной «Песнь любви недопетая», снятой в 1918 г.
О том, как эксперимент получил мое имя, писал Жорж Садуль... Далее Кулешов приводит цитату из статьи Ж. Садуля, опубликованной в газете «Леттр франсэз» 18 октября 1962 г.
«Я лишь описал в одной из своих книг прием, который он открыл». По всей вероятности, легенда о том, что В. Пудовкин являлся участником эксперимента с Мозжухиным, была порождена им самим в 1929 г., когда он выступал с докладом на заседании Кинообщества в Лондоне. В 1935 г. А. Монтегю включил этот доклад под названием «Натурщик вместо актера» в сборник работ Пудовкина, изданный в Лондоне. Впервые на русском языке эта работа была опубликована лишь в 1971 г. под названием «Типаж вместо актера» в сб. «Из истории кино» (Вып. 8. М., «Искусство», 1971), а затем включена в т. 1 Собрания сочинений В. Пудовкина. На эту статью ссылается Ж. Садуль во «Всеобщей истории кино» (см.: Т. 4. М., «Искусство», 1982, с. 298—299). Как следует из цитаты, приведенной Кулешовым в тексте воспоминаний, в 1951 г. Пудовкин сам устно отказался от своего участия в проведении именно этого эксперимента. Письменно он это сделал в 1946 г. в предисловии к книге М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ». Трудно сказать точно, какое описание Пудовкин имел в виду, выступая в Париже,— доклад 1929 г. или статью 1946 г.
К стр. 50
Историки кинематографии часто приписывают режиссуру съемок «Вскрытия мощей Сергия Радонежского» Дзиге Вертову. Из книг, вышедших к тому времени, см. об этом: *Абрамов Н. П.* Дзига Вертов; *Лебедев Н. А.* Очерк истории кино СССР (М., «Искусство», 1965). В своей книге «История смотрит в объектив» (М., «Искусство», 1974) В. С. Листов подробно описывает историю съемки вскрытия мощей, состоявшегося 11 апреля 1919 г. (с. 188—199). Там же приводится мандат, подписанный В. Р. Гардиным в канун дня вскрытия мощей, в котором указывается, что «Фото и Кино-Комитет Народного Комиссариата по Просвещению командирует товарищей Вертова, Куле-

шова, Тиссэ, Забазлаева... в Троице-Сергиевский посад для организации и производства съемок вскрытия мощей Сергия Радонежского. Руководство съемкой возлагается на тов. Вертова». По рассказам Кулешова, в последний момент Вертов на съемку не поехал. В титрах фильма, смонтированного из снятого материала, не значатся имена ни Вертова, ни Кулешова.

Запомнилась мне поездка по Тверской губернии с ревизией ВЦИК. Поездка продолжалась с 9 мая по 12 июля. См. об этом в учебном пособии для ВГИКа: *Хохлова А. С.* Принципы кинорежиссуры Л. В. Кулешова (М., 1982, с. 7—8).

К стр. 51

Летом 1919 года Киноотдел направил меня и оператора Э. Тиссэ для съемок на Восточный, колчаковский фронт. Поездка продолжалась со 2 августа по 18 октября. В архиве Кулешова сохранилось удостоверение, выданное ВЧК 2 августа Кулешову и Тиссэ, в том, что «к их проезду в гор. Оренбург через Самару по делам командировки со стороны Управления Особого отдела препятствий не встречается». Записи Кулешова по поездке были опубликованы в кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы (М., «Искусство», 1979, с. 60—66). По возвращении Кулешова в Москву ему было выдано удостоверение в фотокиноотделе: «Дано сие сотруднику фотокиноотдела Наркомпроса тов. Л. В. Кулешову в том, что о нем возбуждено ходатайство от 18/X—19 г. за № 1413/6074 в Мобилизационном Управлении Всероссийского Главного штаба, в Отделе обязательной военной службы, об откомандировании его к месту службы как специалиста и незаменимого работника в Отделе. Ходатайство не могло быть исполнено своевременно ввиду того, что тов. Кулешов находился на Восточном фронте по 18/X с/г в распоряжении члена Президиума ВЦИК Сосновского. Изложенное подписями и приложением печати удостоверяется».

К стр. 52

В Екатеринбурге я встретился с молодым красноармейцем... Это был Леонид Оболенский. Мы разговорились о кино. См. об этом в кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 66.

В 1919 году в Москве была организована Первая государственная школа кинематографии (ныне ВГИК)... В газ. «Известия» от 29 июня 1919 г. было помещено следующее сообщение: «При отделе производства фотокиноотдела Нар. Ком. просв. открывается школа кинематографии, цель которой дать законченное практическое образование всем, желающим посвятить себя служению кинематографии во всех областях кинотворчества. При школе открываются следующие студии: кинонатурщиков, режиссеров, декораторов, съемщиков (операторов) и иллюстраторов (пианистов)».

Открывшаяся 1 сентября 1919 г. киношкола помещалась в здании Первой студии Московского Художественного театра на Сретенке. Затем она не раз меняла адреса (см. об этом в кн.: «Адреса московского кино», с. 291—293).

К стр. 54

...я был приглашен преподавателем в Первую государственную школу кинематографии. Сохранилось заявление Кулешова от 13 мая 1920 г. заведующему киношколы, где говорится: «Я работаю в Школе с 15 марта с. г. по приглашению Ч. К. по реорганизации Школы».

Наступило 1 мая 1920 года. Этот день остался в памяти на всю жизнь. В книге *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы (с. 67—69) А. С. Хохлова описывает события, происходившие в этот день. Там же опубликован «Сценарный план фильма «Первое мая 1920 года в Москве» с пометками Д. Лещенко, который тогда был заведующим ВФКО. В архиве хранится и черновик докладной записки Кулешова в Главкомтруд тов. Антонову-Овсеенко: «Настоящим ВФКО сообщает Вам, что съемка 1-го мая и труднедели не может быть показана ранее, чем через неделю, ввиду того, что, несмотря на предоставление Всероссийской первомайской комиссией необходимых сумм

на закупку пленки, пленку возможно будет приобрести только в конце этой или в начале той недели, позитивной пленки в настоящее время ни в учреждениях, ни у частных лиц не имеется и приобретение ее возможно только к указанному сроку. ВФКО со своей стороны принимает все меры, чтобы в крайний срок напечатать заснятую картину».

(В своих воспоминаниях А. А. Левицкий почему-то не упоминает о наших совместных съемках В. И. Ленина 1 мая 1920 года). В воспоминаниях А. Левицкого «Рассказы о кинематографе» (М., «Искусство», 1964) есть глава «Первомайский субботник», в которой вообще нет упоминания о режиссере и других участниках съемки.

К стр. 55

«От боя к труду — от труда до атак...» Строки из поэмы «Хорошо!» (1927) В. Маяковского.

К стр. 55—56

С двумя студентами школы... мы сочинили сценарий полуигровой-полухроникальной картины. (Совсем недавно, к счастью, нами была найдена покадровая запись — монтажный лист — готового фильма.) Литературный сценарий «Когда приближается опасность» публикуется в этом томе. Покадровая запись фильма, а также документы по поездке с комментариями А. С. Хохловой были опубликованы впервые в кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы (с. 69—84).

К стр. 58

Оператор П. Ермолов в газете «Кино» от 22 января 1933 года писал, что «На Красном фронте» видел Владимир Ильич Ленин... В статье «Что смотрел Ильич в последние дни?», опубликованной 22 января 1927 г. в газете «Кино», среди кинохроник, взятых для В. И. Ленина, называется и «Красный фронт» (работа Кулешова). См. об этом в кн.: «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино» (М., «Искусство», 1973, с. 145, 230—231) и в кн.: *Листов В. С.* Ленин и кинематограф (М., «Искусство», 1986, с. 149—152).

...мы начали работать в киносекции Моссовета. Сохранилась личная карточка Кулешова, из которой явствует, что он был и. о. заведующего агитационным отделением фотокиносекции.

К стр. 65

По инициативе Кулешова мы... осенью 1922 года решили... работать как самостоятельный филиал Школы кинематографии. Заявление Кулешова опубликовано в кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы (с. 149). В тот же день, 20 октября, было подано заявление А. Хохловой и В. Пудовкина, которое хранится в архиве Кулешова и Хохловой: «Считая уход тт. Кулешова и Доронина из числа преподавателей института исключающим возможность дальнейшей продуктивной работы, мы просим считать нас выбывшими из числа студентов с 20 сего ноября 1922 года».

К стр. 66

...Кулешов подготовил к печати книгу «Искусство кино», которая по не зависящим от нас обстоятельствам вышла в свет только в 1929 году (поэтому о содержании книги узнали раньше от Пудовкина). Вероятно, Кулешов имеет в виду книгу В. Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал», изданную в 1926 г. Некоторые ее положения и композиционное построение перекликаются с книгой «Искусство кино».

...даже в Колонном зале (однажды вместе со знаменитой балериной Е. В. Гельцер). Вечер в Колонном зале состоялся 4 февраля 1922 г. Афиша выступления напечатана в ряду иллюстраций к кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы.

К стр. 67

Еще в 1920 году нам удалось достать немного пленки, и мы сняли три монтажных эксперимента. Они описаны... Джеем Лейдой и другими авторами. Монтажные эксперименты были сняты весной 1921 г. Подробный рассказ о том, как это происходило, дан А. С. Хохловой в кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы (с. 134—136). Джей Лейда описывает монтажные эксперименты в кн.: Кино. История русского и советского киноискусства. Лондон, 1960, с. 164—165. Об экспериментах писал

Н. А. Лебедев в кн.: «Очерк истории кино СССР» (с. 213).

...на фоне памятника Гоголю... Имеется в виду памятник работы скульптора Н. Андреева и архитектора Ф. Шехтеля, созданный в 1909 г. и стоявший в начале Гоголевского (бывш. Пречистенского) бульвара до 1952 г., когда там был установлен памятник работы скульптора Н. Томского.

К стр. 70

...издателем и редактором известного журнала... «Аполлон». «Аполлон» — художественно-литературный ежемесячник, издававшийся в 1910—1917 гг. в Петербурге под редакцией С. К. Маковского. С. Н. Тройницкий сотрудничал в журнале.

К стр. 71

...в сороковых годах он торжественно был встречен в Индии как уже знаменитый кинорежиссер. В. Пудовкин был в Индии в составе делегации советских кинематографистов в связи с проведением там фестиваля советских фильмов в конце 1950 — начале 1951 г.

К стр. 72

В главе «Петербург и Москва» Хохлова рассказала о «скелете» Шаляпина («Какой скелет!»). Приводим рассказ А. С. Хохловой: «Шаляпина я знала простым, доступным и... необыкновенным. Однажды друг моего отца взял меня на «Бориса Годунова», которого пел Шаляпин. Я была заворожена гениальным артистом (так потом было всегда, когда я видела его на сцене). Причем никогда Шаляпин не повторял себя, он всегда был неожидан, он каждый раз был единственным, неповторимым. Так вот в тот день, когда я впервые смотрела на Шаляпина и не могла оторвать от него глаз, друг отца повернулся ко мне, показал на Шаляпина и восторженно прошептал: «Какой скелет!» Это необычайное определение поразило меня. Я его запомнила, а позже оно помогло мне открыть для себя причину пластичности человеческих движений.

Шаляпин протягивает руку... Шаляпин поворачивается... Это всегда прекрасно, неповторимо, выразительно. Все части его тела как бы укреплены на едином стержне, составляют единый комплекс. Поэтому так подниматься может только его рука и так поворачиваться может только он. Я поняла, что «динамичность скелета» определяет и индивидуальность человеческих движений, и их гармонию. Не подтверждает ли это великолепная пластика таких великих актеров, как К. С. Станиславский и Чарли Чаплин?» («50 лет в кино», с. 52—53).

К стр. 73

Ближайший друг Эйзенштейна, «соблазнивший» Сергея Михайловича пойти в кинематограф... С. М. Эйзенштейн подарил Л. Л. Оболенскому альбом репродукций Домье с надписью: «Ученику и другу, соблазнившему меня на кино...» (см. воспоминания Л. Л. Оболенского «От чечетки к психологии» в кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., «Искусство», с. 150—159).

Человек очень тяжелой и необычайно трудной судьбы... Об этом см. рассказ самого Оболенского в статье «Пространство образа» (журн. «Искусство кино», 1987, № 6, с. 81—92).

К стр. 74

...есть опубликованный в одном из журналов эпилог этого сценария. Эпилог сценария, который назывался «Чем это кончится», был напечатан в журн. «Художественный труд» (1923, № 2).

...явственно видна надпись «МОПР». МОПР — Международная организация помощи борцам революции (в капиталистических странах — Международная Красная помощь), созданная в 1922 г. по инициативе Общества старых большевиков на основе 4-го конгресса Коминтерна с целью оказания помощи политическим заключенным и политэмигрантам. Секция МОПР СССР существовала до 1947 г.

К стр. 78

...приютил Дом культуры Грузии... Один из домов просвещения, которые были в Москве в 1920-е гг. Находился на ул. Сретенке, 11/24.

К стр. 83

Наиболее верную оценку картине дал в свое время А. Курс, а в наши дни —

журнал «Искусство кино» (№ 12 за 1964 год). Статья А. Курса «Разговор Садко с Эдит» была напечатана в журн. «Советский экран» (1926, № 42, с. 14). Дальше в этой главе Кулешов ссылается на эту статью. В журн. «Искусство кино» (1964, № 12, с. 66—84) была опубликована статья Н. Зоркой «Лев Кулешов, режиссер» (фрагмент из книги «Портреты»).
Он вместе с Кулешовым подал обстоятельную записку на 3-ю фабрику Госкино... «Объяснительная записка к картине «Трое» хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 10. л. 2—2 об.).

К стр. 88
...на рецензию на фильм критика, скрывавшегося под псевдонимом Садко. Речь идет о рецензии критика В. Блюма «Для буржуйских детей», напечатанной в журн. «Жизнь искусства» (1926, № 37, с. 12—13).
К стр. 91
Эйзенштейн, Шкловский, Левидов писали о Кулешове и Хохловой, выпустили в свет книжки... Издательство «Кинопечать» выпустило в 1926 г. книгу «А. Хохлова», в которую вошли статьи С. Эйзенштейна «Как ни странно — о Хохловой» и В. Шкловского «А. Хохлова». В 1927 г. то же издательство выпустило книгу М. Левидова «Лев Кулешов».
К стр. 92
Как жаль, что Александр Николаевич так неожиданно уехал во Францию... А. Н. Бенуа окончательно поселился во Франции с осени 1926 г. В 1925 г. Кулешов собирался ставить фильм «Три величества» и пригласил Бенуа участвовать в постановке. См. об этом в статье И. П. Сиротинской «Александр Бенуа и кинематограф» в кн.: «Встречи с прошлым» (Вып. 3. М., «Сов. Россия», 1987, с. 191—195).
Знакомство с Маяковским у Хохловой произошло на художественной выставке «1916 год»... Выставка под названием «1915 год» состоялась в Москве в конце марта 1915 г. На ней были представлены работы В. Маяковского «Самопортрет» и живописная композиция «Рулетка».

К стр. 94
...пятом томе своего Собрания сочинений (этот том вышел первым)... Издание Собрания сочинений В. Маяковского в Госиздате предполагалось в 1926 г. Первым в конце 1926 г. вышел пятый том.
К стр. 96
Из своих сценариев ценил «Как поживаете?» и хотел, чтобы его поставил Кулешов... Сценарий «Как поживаете?» был написан в 1926 г. и предложен сначала Совкино, затем (третий вариант) — «Межрабпом-Руси», где постановщиком был намечен Кулешов, а Хохлова должна была играть роль «девушки из отдела происшествий». В ЦГАЛИ хранится один из вариантов сценария (ед. хр. 22).
К стр. 97
Несмотря на то, что... А. Роом... писали об актрисе Хохловой... Статья А. Роома «Почему не работает Хохлова?» была опубликована в газ. «Кино» (1926, 16 марта).
...написал сценарий специально для Хохловой «Клеопатра»... В 1970 г. Л. Ю. Брик передала экземпляр сценария А. С. Хохловой.
Союз кинематографистов меня не поддержал... Имеется в виду либо АРК, либо Посредрабис.
К стр. 98
Разумеется, и этот фильм никакими особыми идейными пороками не обладал. В ЦГАЛИ хранится письмо Кулешова в Оргпарттройку при «Межрабпомфильме»:
«До настоящего времени картина «Бульди» не выпущена в прокат. Эта лента неудачная, что я безусловно понимаю и в своих дальнейших работах всеми силами постараюсь добиться подлинной политической актуальности. В то же время мне очевидно, что «Бульди» не является лентой вредной, и даже наоборот может принести крупицу пользы.
Последнее время раздаются голоса в правлении и среди режиссеров — фильму положить на полку для того, чтобы спасти политическую репутацию «Межрабпома» и мою. Считаю таковую постановку вопроса неправильной.

Я готов перенести всю суровую оценку ленты, но считаю неправильным для спасения чьей-либо репутации выбрасывать сто тысяч рублей и класть на полку разрешенную Главрепертком ленту, безусловно политически не вредную, а может быть, даже смогущую принести крупицу пользы. Считаю необходимым узнать мнение о ленте не специалистов, а рабочей публики, поэтому прошу Вас, товарищи, устроить один-два просмотра фильма на заводах, с тем, чтобы от рабочего зрителя узнать: можно или нельзя демонстрировать «Бульди» (ед. хр. 807, л. 9).

К стр. 99

...«Фабрика кишок». Культурфильм, снятый в конце 1920-х гг.

К стр. 100

Андриевский... друг поэтов Хлебникова... См. воспоминания А. Н. Андриевского «Мои ночные беседы с Хлебниковым» («Дружба народов», 1985, № 12, с. 228—242).

К стр. 101

...макет будущего Днепрогэса. Во время съемок фильма «Сорок сердец», происходивших летом 1930 г., строительство первой очереди Днепрогэса еще не было завершено.

...А. Н. Андриевский, снявший одну из первых в СССР звуковых картин... А. Н. Андриевский написал сценарий для первой экспериментальной звуковой кинокомедии «Механический предатель» (1931), а в 1934 г. поставил свой первый фильм «Гибель сенсации», представляющий интерес звуковым решением.

К стр. 117

...фильм Пабста «Трехгрошовая опера»... Г. Пабст осуществил экранизацию «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта в 1931 г.

Не так давно умер. Э. Пискатор умер в марте 1966 г.

К стр. 118

...он написал лучшую книгу по истории мирового кино. См. комментарий к с. 67.

...несколько лет жил в СССР и учился у Эйзенштейна... собрал все, что возможно, из заснятого Эйзенштейном материала по Мексике... Д. Лейда учился у С. М. Эйзенштейна во ВГИКе в 1933—1935 гг. В 1950—1952 гг. из разобранного им материала неоконченной эпопеи Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!» смонтировал два учебных фильма.

«Старое и новое» Эйзенштейна снималось три года. «Дезертир» Пудовкина — два года, «Конвейер смерти» Пырьева — три года. Эйзенштейн приступил к работе над фильмом «Генеральная линия» («Старое и новое») в 1926 г., фильм был закончен и выпущен на экраны в 1929-м. Работа над «Дезертиром» Пудовкина и «Конвейером смерти» Пырьева продолжалась с 1931 по 1933 г.

К стр. 119

Вот что говорил и писал актер И. Новосельцев (в студийной многотиражке)... Заметка И. Новосельцева «Кулешов — это не только фамилия, это производственный метод» была напечатана в многотиражке киностудии «Межрабпомфильм» «Рот-фильм» 14 сентября 1933 г. Там же было опубликовано интервью с оператором К. Кузнецовым.

К стр. 121

...видно из рапорта съемочной группы после окончания картины. Рапорт кулешовской группы Главному управлению кинофотопромышленности и редакции газеты «Кино» о работе над фильмом «Великий утешитель» был опубликован в газ. «Кино» (1933, 16 окт.).

К стр. 132

Теперь «Дохунда» по другому сценарию снята нашим учеником Б. Кимягаровым. «Дохунда» в постановке Б. Кимягарова по сценарию В. Шкловского была снята в 1957 г.

В учебник была включена малоизвестная в то время статья С. М. Эйзенштейна «Монтаж 1938». Статья С. М. Эйзенштейна впервые была опубликована в журн. «Искусство кино» (1939, № 1).

К стр. 135

...рассказал в свое время в газете «Кино» рецензент фильма В. Шихматов. Заметка В. Шихматова «Случай в вул-

кане» была опубликована в газ. «Кино» 28 марта 1941 г.

К стр. 136

...Брик одновременно делал надписи к немому варианту «Сибиряков»... Вплоть до войны количество немых киноустановок превышало количество звуковых, поэтому многие звуковые картины выпускались и в немом варианте.

К стр. 140

Тексты его либретто к операм, в особенности к «Камаринскому мужику» и «Ивану Грозному», очень хороши. «Камаринский мужик» — опера (1933) В. Желобинского. «Иван Грозный». Трагедия в 4-х актах» (М., 1941), автором которой был О. Брик. Оперы «Иван Грозный» не существовало.

К стр. 141

Основной нашей работой в это время был сценарий о полководце Фрунзе... «Перекоп», как вначале назывался сценарий, предназначался для постановки С. Эйзенштейном. После того как планы Эйзенштейна изменились, в январе 1941 г. к работе над сценарием приступил Кулешов. В марте руководство Кинокомитета потребовало от режиссера постановки детской оборонной картины, и ему был предложен сценарий А. Гайдара «Комендант снежной крепости», работа над которым и велась в Болшеве, о чем далее пишет Кулешов.

К стр. 143

...первую серию снимал режиссер Разумный... Имеется в виду фильм «Тимур и его команда» (1940).

...он уже снимает картину «Бой под Соколом»... Фильм А. Разумного «Бой под Соколом» вышел на экраны в 1942 г.

К стр. 148

Снимал «Лермонтова», «Швейка», «Боевые киносборники», «Сын Таджикистана», «Март—апрель»... «Лермонтов» — фильм (1943) А. Гендельштейна, «Новые похождения Швейка» — фильм (1943) С. Юткевича, «Боевые киносборники» состояли из коротких новелл, снятых разными режиссерами, всего вышло 11 выпусков, «Сын Таджикистана» (1943) и «Март—апрель» (1944) — фильмы В. Пронина.

К стр. 152

...об одной неосуществленной мечте все-таки расскажем. Речь идет о заявке на фильм «Счастье мира», которая публикуется в этом томе.

К стр. 155

...учебник «Основы кинорежиссуры», впоследствии переведенный на японский, испанский, итальянский, чешский, китайский и другие языки. Учебник «Основы кинорежиссуры» был издан в Японии (1954), Аргентине (1956), Чехословакии (1958), КНР (1961), на Кубе (1964).

К стр. 157

Это... было перед или после спектакля «На всякого мудреца довольно простоты»... Первые спектакли «На всякого мудреца довольно простоты» по А. Н. Островскому в переработке С. Третьякова и постановке С. Эйзенштейна в Первом рабочем театре Пролеткульта состоялись в апреле 1923 г.

К стр. 158

...в день защиты докторской диссертации... Защита состоялась 10 марта 1947 г. Официальными оппонентами были С. М. Эйзенштейн, С. И. Юткевич и М. С. Донской.

К стр. 159

Эйзенштейн сделал «Стачку» почти одновременно с моим фильмом «Луч смерти». Эйзенштейн работал над «Стачкой», как и Кулешов над «Лучом смерти», во второй половине 1924 г. Фильм «Луч смерти» был выпущен на экраны в марте, «Стачка» — в апреле 1925 г.

К стр. 160

...к актерам МХАТ при постановке «Матери». В фильме «Мать» в заглавной роли снималась В. Барановская, в 1903—1915 гг. актриса МХТ, в роли Павла Власова — Н. Баталов, актер МХТ с 1916 г.

К стр. 162

...рисунок «Дети Боткины» Серова, на котором изображена Хохлова девочкой со своей младшей сестрой. Рисунок В. А. Серова, называвшийся «Дети», был сделан в 1900 году в Пе-

тербурге по заказу С. С. Боткина, отца А. С. Хохловой. В главе «Петербург и Москва» из книги «50 лет в кино» А. С. Хохлова вспоминала об этом: «Когда Серов приступил к портрету, то был очень не в духе, мрачный, жаловался на боль в печени, и вообще казалось, что из работы ничего не получится. Так он сделал первый, по его мнению, малоудачный вариант портрета (акварельный). Тогда мой отец посоветовал Серову сделать второй вариант — карандашом. Художник согласился и через три дня напряженного труда сделал один из лучших своих рисунков, слегка подцвеченный цветными карандашами» (с. 51—52). Ныне рисунок находится в Русском музее.

К стр. 163

...он с удовольствием работал над оперой «Валькирия» в Большом театре. Премьера поставленной Эйзенштейном оперы Р. Вагнера «Валькирия» в Большом театре СССР состоялась 21 ноября 1940 г.

К стр. 164

...«Три поросенка» Диснея. Фильм У. Диснея «Три поросенка» (1933) был показан на Первом московском международном кинофестивале в 1935 г.

...над программой кинорежиссуры для ВГИКа. Автором программы был Эйзенштейн... Эйзенштейн работал над программой кинорежиссуры в течение многих лет, после того как в октябре 1932 г. он возглавил кафедру режиссуры ВГИКа. См. об этом в кн.: *Эйзенштейн С.* Избр. произв. в 6-ти т. (Т. 2, с. 131—155, а также комментарии: с. 508—513).

К стр. 165

Наступил 1963 год. Вот что я писал тогда... Далее Кулешов приводит отрывок из своей статьи «Шестьдесят пять», написанной к 65-летию со дня рождения С. М. Эйзенштейна и опубликованной в газ. «Путь к экрану» 21 января 1963 г.

К стр. 171

...оно совпало с автомобильной катастрофой, в результате которой погиб сценарист Н. Зархи. 17 июля 1935 г. Пудовкин и Зархи попали в автомобильную катастрофу, на следующий день Зархи скончался.

К стр. 174—175

В фильме «Анна Каренина» она снята совсем неправильно... Речь идет о фильме (1968) А. Зархи.

Урал

Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в семейном архиве Л. В. Кулешова и А. С. Хохловой. Летом — осенью 1919 г. Л. Кулешов с оператором Э. Тиссэ совершил поездку на Восточный фронт. См. об этом в кн.: «50 лет в кино» (с. 51—52) и в кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы (с. 60—66), где публикуются записи Кулешова, сделанные во время поездки. Среди них есть и «План съемки», который является раскадровкой литературного варианта сценария, печатающегося в этом томе.

К стр. 181

...воротами, построенными Петром I... Кулешов ошибся: город был основан в 1735 г.

Когда приближается опасность

Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в семейном архиве Л. В. Кулешова и А. С. Хохловой.

В июне 1920 года Л. В. Кулешов вместе с группой своих учеников по киношколе снял фильм «На Красном фронте». См. об этом подробнее в кн.: «50 лет в кино» (с. 55—58) и в кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы (с. 69—84).

В записной книжке А. С. Хохловой за 1920 г. отмечено, что работа над сценарием началась 13 июня, через день после приезда съемочной группы в Смоленск. 15 июня сценарий был представлен члену Реввоенсовета Западного фронта тов. Смилге, к поезду которого была прикомандирована группа. Как записано в книжке, «Смилга утвердил сценарий, но так же, как Вильковицкий (секретарь Смилги), находит женщину в мужском костюме неприемлемым. Стали менять сценарий».

Из сравнения литературного сценария и покадровой записи видно, что неизмененной осталась I часть, в которой красноармеец (Л. Оболенский), пытаясь доставить секретное донесение в штаб, сталкивается с преследующим его шпионом (А. Рейх). Почти полностью были изменены пролог и II часть: игровой эпизод с коммунисткой, попадавшей в плен к белым, был заменен хроникой, которая монтировалась с игровыми эпизодами, изображавшими участие в боевых действиях польских рабочих-фермеров в исполнении Л. Кулешова и Хохловой. Вероятно, тогда же название «Когда приближается опасность» было заменено на название «На Красном фронте».

По закону

Публикуется по машинописи с авторской правкой, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 45, л. 2—18).
О фильме «По закону», идее его постановки, задачах, которые ставились во время работы над ним, Кулешов писал неоднократно в статьях 1920-х гг. («Вест» — «Луч» — «По закону», «Что надо делать (отчет режиссера)», «Что такое «По закону», «От Веста» до «Канарейки» и др.), а также в кн.: «50 лет в кино» (с. 83—89). О фильме писал и В. Шкловский: см. кн. «За сорок лет» (М., «Искусство», 1965, с. 65—70) и «За 60 лет» (М., «Искусство», 1985, с. 51—53).
В ЦГАЛИ хранится несколько вариантов сценария, режиссерские разработки, расписание репетиций, рабочие записи Кулешова, объяснительная записка к сценарию, написанная Кулешовым и Шкловским. В публикуемом варианте режисcерского сценария, наиболее полном из хранящихся в ЦГАЛИ, отсутствуют первая часть и финал. Чтобы дать более полное представление о картине, в комментарий включены первая часть и финал из варианта, хранящегося в семейном архиве Л. В. Кулешова и А. С. Хохловой.

«Часть первая.

1. *Надпись:* АМЕРИКА — ЮКОН.
2—4. Восход солнца на большой реке. Осень.
5—9. Речные пороги, вода бурлит и пенится.
10—12. Осенние пейзажи Клондайка.
13. *Надпись:* ЗОЛОТОИСКАТЕЛЬСКАЯ ЛИХОРАДКА ПРИВЕЛА ИХ НА ЭТОТ ПУСТЫННЫЙ БЕРЕГ.
14. *(Сверху.)* Равнина, разбитая палатка, костер. От палатки отделяется фигура человека с ведрами, идет. За ним собака.
15. *Надпись:* АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО: «РУДНИК НЕЗАМЕТНЫЙ».
16—17. Внутри палатки. Спят четыре человека.
18. *Надпись:* СЛУЖАЩИЙ И РАБОЧИЙ ОБЩЕСТВА ИРЛАНДЕЦ МАЙКЛ ДЕЙНИН.
19. Дейнин черпает воду. Насвистывает, играет с собакой.
20. Надпись: ДИРЕКТОР ОБЩЕСТВА ГАНС НЕЛЬСОН.
21. В палатке. Ганс зевает, потягивается, просыпается.
22. Дейнин и собака возвращаются с ведрами.
23. *Надпись:* ЖЕНА ДИРЕКТОРА ЭДИТ НЕЛЬСОН.
24. Проснувшаяся Эдит приводит в порядок свой «туалет».
25. Дейнин рубит ветки, поддерживает костер.
26. *Надпись:* АКЦИОНЕР ДЕТЧИ.
27. Детчи просыпается, свертывает папиросу, закуривает.
28. Дейнин работает у костра — жарит.
29. Грудинка жарится на сковородке.
30. *Надпись:* АКЦИОНЕР ХЕРКИ.
31. Херки просыпается, услышал запах жареного — доволен, чихает. Протирает кулаками глаза, ногтями царапает небритую бороду
32. Дейнин снял грудинку, начал варить кофе.
33. *Надпись:* ПРИИСК АКЦИОНЕРНОГО ОБЩЕСТВА.
34—36. Место добычи золота, раз-

бросанные инструменты, птицы на прииске.
37. В палатке начинается завтрак. Дейнин берет свою тарелку с едой. Ганс говорит.
38. *Надпись:* ВСЕ РАВНО ИЗ ЭТОГО ПРИИСКА НИЧЕГО НЕ ВЫХОДИТ. ДЕЙНИН, ИДИ СОБЕРИ ИНСТРУМЕНТЫ, И МЫ ДВИНЕМСЯ ДАЛЬШЕ В ПУТЬ.
39. Говорящий Ганс.
40. Дейнин слушает.
41. Ставит на стол тарелку, не начав есть, уходит.
42—43. Проход Дейнина. За ним бежит собака.
44—45. Херки берет тарелку Дейнина, разрезает кусок грудинки, один оставляет себе, другой — Эдит.
46. Эдит отказывается.
47. Детчи берет второй кусок и увеличивает себе завтрак.
48. Рудник. Птица.
49. Подходит Дейнин, начал собирать вещи.
50. Раздумал, засмеялся, «попробую еще»...
51. Дейнин начинает промывать золото.
52. В палатке. После завтрака закуривают.
53. Дейнин промывает.
54. В палатке курят.
55. Дейнин. Внимание. Радость.
56. На дне таза несомненное золото.
57. Лицо Дейнина.
58. В палатке все мрачные. Меланхолически курят.
59. Бежит собака.
60. Бежит с тазом Дейнин.
61. В палатку врывается Дейнин. Высыпает золото на стол.
62—64. Лица людей.
65. Золотой песок на столе.
66—67. Лица людей.
68. Дейнин ищет свою тарелку.
69. Все тарелки пусты.
70. Дейнин берет одну из них, смотрит, пожимая плечами.
71—72. Все оживляются, один из них начинает притопывать и пританцовывать.
73. Все начали плясать.
74. Дейнин с тарелкой.
75. Танец, ликование.
76. Дейнин посмотрел на тарелку, развеселился, начал в нее бить, как в бубен, и петь.
77. Танец.
78. Лающая собака.
79. Аккомпанирующий Дейнин.
80. Танец ликования. *(Диафрагма.)*
81. *Надпись:* РЕШИЛИ СТРОИТЬСЯ.
82. Место рубки леса. Пни, оставшиеся три дерева.
83. Дейнин замахнулся топором на ствол.
84. Белка на дереве.
85. Дейнин посмотрел наверх.
86. Белка на дереве.
87. Пожалел белку.
88. Идет к другому дереву. Начал рубить.
89. Херки и Детчи пилят.
90. Ганс рубит.
91. Эдит у столба. На дощечке пишет английскую надпись.
92. *Слова:* «Маленький дом — большое счастье» (по-английски).
93. Дейнин впрягся с собакой в бревно и тащит. *(Диафрагма.)*
94. В течение зимы работа по промывке золота шла полным ходом.
95—97. Зимние пейзажи Клондайка.
98—100. Старатели добывают золото оттаиванием породы костром.
101. Столб. На столбе надпись. *(Наплыв.)*
102. *(Из наплыва. Перевод надписи:)* «Маленький дом — большое счастье».
103. Дейнин работает в доме.
104. Дейнин говорит сам с собой *(в публику).*
105. *Надпись:* БЕДНЯГА МАЙКЛ ДЕЙНИН МЫЛ ЗОЛОТО ТОЛЬКО ОДИН РАЗ.
106. Говорящий Дейнин.
107. *Надпись:* ЕГО ДЕЛО — РАБОТАТЬ И ПОЛУЧАТЬ ЖАЛОВАНЬЕ.
108. Дейнин продолжает работу.
109. Золотоискатели кончают работу, пошли.
110—112. Проходы по снежным пейзажам. *(Диафрагма.)*
Конец первой части».

По поводу финала картины В. Шкловский написал в 1930 г. в «Примечании к статье 1926 г. «Почему трое»:

«Режиссер изменил в ней развязку. Я думал отпустить Дейнина с виселицы и кончить ленту хорошей погодой».
Финал фильма был следующий:
«118. Отражение повешенного в болоте.
119. Эдит и Ганс уходят.
120. Сук постепенно обламывается.
121. Белка на дереве.
122. Повешенный падает.
123. Уходящие.
124. Белка на дереве.
125. Дверь в комнате хлопает от ветра.
126—127. Мужчина и женщина молча делят золото на три части.
128. Невероятно медленно открывается дверь.
129. Поворот Ганса.
130. Дверь открывается.
131. Поворот Эдит.
132. Дверь продолжает открываться.
133. Ужас Ганса.
134. Ужас Эдит.
135. Наконец в дверях показывается Дейнин с веревкой на шее.
136—137. Оцепенение и безумие двоих.
138. Дейнин берет свое золото, заворачивает его в одеяло, поворачивается и уходит.
139. Ганс.
140. Эдит.
141. Дейнин снимает веревку с шеи, бросает ее, говорит.
142. *Надпись:* НА СЧАСТЬЕ.
143. Уходит.
144. Спины Ганса и Эдит.
145. Дверь несколько раз хлопает. Врывается ветер и дождь.
146. Собака машет хвостом, радуется.
Конец».

Ваша знакомая

Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 12, л. 1—67).
Литературный сценарий А. Курса, написанный им в 1926 г. специально для исполнительницы главной роли А. Хохловой, первоначально назывался «Настоящий человек», затем «Журналистка» и лишь в окончательном варианте получил название «Ваша знакомая». По указаниям Главреперткома сценарий был значительно переработан Кулешовым и В. Ахрамовичем-Ашмариным.
В ЦГАЛИ хранится несколько вариантов сценария. Для публикации выбран наиболее полный вариант режиссерского сценария.
К стр. 197
22. Журналистка Хохлова. Героиня фильма носила фамилию исполнительницы — прием, весьма распространенный в киноискусстве 20-х годов.
К стр. 226
...это тебе не зажигалка из «Трех миллионов». Имеется в виду фильм (1926) «Процесс о трех миллионах» Я. Протазанова.

Столбовая дорога. (Сорок сердец)

Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 30, л. 1—53).
В одном из вариантов режиссерского сценария (ед. хр. 30, л. 57—82) в финале дается объяснение, что значит «сорок сердец»: «Сорок бьющихся сердец страны, от которых на 500 км льется огненная кровь — энергия.
А для питания этих сердец мы имеем величайшие в мире запасы нефти. Мы имеем запасов каменного угля больше, чем в Германии и Англии, вместе взятых. Мы стоим на первом месте в мире по запасам белого угля. 65 миллионов сил сосредоточены в наших руках. Торфа у нас в 10 раз больше, чем во всех странах мира, вместе взятых. И у нас еще есть красный уголь, которого нет нигде в мире. Который идет по столбовой дороге к социализму. Вы знаете, что такое столбовая дорога. Вот она — столбовая дорога. (Красная дорога с линией столбов электрической магистрали.)»

К стр. 229

...чем у Бастера Китона в «Нашем гостеприимстве». Фильм (1923), автором сценария, постановщиком и исполнителем главной роли в котором был Бастер Китон.

К стр. 234
Сверху донизу огромная светящаяся надпись: «Пятый съезд Советов».
V съезд Советов СССР состоялся в Москве 20—28 мая 1929 г. На нем был принят первый пятилетний план развития народного хозяйства СССР.
К стр. 244
...здание ЦК ВКП(б) на Воздвиженке.
Здание ЦК ВКП(б) находилось на Воздвиженке с 1921 по 1923 г. Ныне в этом помещении (пр. Калинина, 5) Музей архитектуры им. А. В. Щусева.
К стр. 245
...у зданий Коминтерна или в Ленинграде на Проспекте 25-го Октября.
Исполком Коминтерна находился по адресу Сапожниковская пл., 1 (ныне просп. Калинина). Общежития Коминтерна размещались по адресу Тверская ул., 36 (ныне ул. Горького) и Леонтьевский пер., 10 (ныне ул. Станиславского).
Проспект 25-го Октября — так с 1927 до 1944 г. назывался Невский проспект.
Здание ВКП(б) на Страстной пл.
Вероятно, имеется в виду здание МК ВКП(б), тогда находившееся по адресу Большая Дмитровка, 15/а (ныне Пушкинская ул.), недалеко от Страстной (ныне Пушкинской) площади.
К стр. 248
...лампа Крукса. Прибор, изобретенный английским ученым У. Круксом в 1904 г.
...«VIII съезд Советов». VIII Всероссийский съезд Советов состоялся в Москве 22—29 декабря 1920 г. Утвердил план электрификации России — план ГОЭЛРО.

Горизонт

Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 38, л. 1—80).
В 1930 г. партия и правительство поставили перед кинематографистами вопрос о «художественной пропаганде идей международной пролетарской солидарности» и «систематическом разоблачении ужасов современного капиталистического господства».
Производством фильмов по интернациональной тематике с 1931 по 1934 г. занимались почти все студии страны, и в первую очередь киностудия «Межрабпомфильм». Наибольшее количество подобных картин было выпущено в 1932 г., когда были сняты такие фильмы, как «Беглец» В. Петрова, «Для вас найдется работа» И. Трауберга, «Просперити» Ю. Желябужского, и другие.
«Горизонт» был одной из картин по этой тематике. Работа над фильмом началась летом 1931 г. Одновременно готовились два варианта — русский и немецкий, который предназначался для демонстрации в Германии (техника дубляжа еще не была освоена). Для немецкого варианта были приглашены актеры из труппы Э. Пискатора, снимавшего в это же время в Одессе «Восстание рыбаков». В начале 1932 г. от немецкого варианта отказались.
Работа по тонировке продолжалась несколько месяцев из-за плохого качества звукозаписывающей аппаратуры. Поэтому фильм снимался так долго: он был сдан к ноябрьским праздникам 1932 г. Подробнее об этом см. в учебном пособии для ВГИКа: *Хохлова А. С.* Принципы кинорежиссуры Л. В. Кулешова, с. 45—47.
В ЦГАЛИ хранятся варианты литературного и режиссерского сценариев на русском и немецком языках, рабочие записи, режиссерские разработки, дневники и другие материалы по фильму. Режиссерский сценарий, публикуемый в этом томе, был сделан с применением метода графической записи звука, о чем Кулешов подробно пишет в книгах «Практика кинорежиссуры» и «50 лет в кино». При публикации составители сняли разбивку по кадрам, сугубо технические указания и т. д.

Великий утешитель

Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 44, л. 1—49).
В августе 1932 г., когда еще шли

съемки фильма «Горизонт», дирекция «Межрабпомфильма» заключила договор с Кулешовым на литературный сценарий под условным названием «Джим Валентайн» (ед. хр. 823, л. 9). В начале ноября к работе над сценарием подключился А. Курс. В процессе работы сценарию было дано название «Великий утешитель». В течение января и февраля 1933 г. Кулешов и Курс продолжали работу над сценарием и одновременно Кулешов подбирал актеров, делал эскизы декораций, костюмов, реквизита. В апреле состоялась его поездка в Ленинград для ознакомления с материалами музея Ленинградского уголовного розыска, описанная в книге «Практика кинорежиссуры». Удостоверение по этой поездке хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 810, л. 23).

8 апреля начался репетиционный период. 10 апреля в дирекцию «Межрабпомфильма» было подано «Обязательство кулешовской группы» (газ. «Кино», 1933, 28 апр.).

2 июня состоялся генеральный просмотр спектакля, с 22 июня начались съемки. «Великий утешитель» был сдан 11 октября 1933 г. 16 октября в газ. «Кино» был опубликован рапорт съемочной группы, выдержки из которого Кулешов приводит в книге «50 лет в кино».

17 ноября фильм вышел на экраны. Публикуемый вариант литературного сценария несколько отличается от варианта режиссерского, по которому был сделан фильм. Так, например, в режиссерский вариант не вошел пролог, изменено начало четвертой части (приезд Валентайна), несколько изменен финал (в фильме Дульси убивает Прайса), изменена финальная реплика О'Генри. Но именно к этому варианту сценария были сделаны рисунки Кулешова.

Объяснительная записка к режиссерскому сценарию «Мы с Урала»

Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 94, л. 1—5).

«Объяснительная записка» была написана перед началом работы над фильмом. Под текстом стоит подпись Кулешова и дата: «21 января 1943 г. Сталинабад». В ЦГАЛИ хранятся отрывки режиссерского сценария, поправки по сценарию (ед. хр. 94). Картина вышла на экраны в ноябре 1943 г.

К стр. 323

...из сюиты «Египетские ночи» С. Прокофьева... Сюита (1934) для симфонического оркестра из музыки С. Прокофьева к одноименному спектаклю по Б. Шоу, А. Пушкину и В. Шекспиру в постановке Камерного театра.

...по «Немцам» из 7-й симфонии Шостаковича... Имеется в виду тема нашествия из Седьмой симфонии (1941).

...«Огни большого города»... чаплинской музыки... Так в советском прокате назывался фильм (1931) Ч. Чаплина «Огни города», к которому Чаплин сам написал музыку.

Проект работы режиссера Кулешова в течение года с использованием коллектива

Написано в 1925 году. Публикуется по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 252, л. 25—28).

Проект написан вскоре после съемок фильма «Луч смерти», когда предполагалось, что коллектив Кулешова будет официально утвержден Губрабисом. В ЦГАЛИ хранится производственный план работы коллектива (ед. хр. 252), где говорится о съемках картины «Гибель столицы», режиссером которой должен был быть Кулешов, оператором А. Левицкий, ассистентами режиссера В. Пудовкин, Л. Оболенский, С. Комаров и А. Хохлова. Однако в это время в силу целого ряда обстоятельств, о которых пишет Кулешов в книге «50 лет в кино», коллектив фактически распался, приступили к самостоятельной работе Пудовкин и Оболенский, и проект не был осуществлен.

К стр. 330

Доброхим... Доброхим — сокращенное название Общества друзей химической

обороны (с 1924 г.). 23 мая 1925 г. слит с Обществом друзей воздушного флота.

Фунтик

Написано в 1925 г. Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 8, л. 26—60). В книге «Их настоящее» В. Б. Шкловский так описывает работу над сценарием: «Моей школой сценариста кроме кинофабрики был коллектив Кулешова. У Кулешова уже был сценарий. Меня позвали этот сценарий «лечить», причем, так как я был в ссоре с производственной организацией, делать это я должен был безымянно. Мы сидели в комнате Кулешова... И вот в этой компании со стопроцентным немцем Фогелем, который пел дома «Вниз по батюшке, по Рейну», и с сухим, крупным Комаровым мы писали эксцентрический сценарий. Я переделывал его столько раз, что уже забыл его название» («За сорок лет», М., «Искусство», 1965, с. 65).
Название менялось многократно: «Человек, свободный от профессии», «Далекий город», «Сон в зимнюю ночь», «Карьера Ильинского». Сценарий был написан в расчете на И. В. Ильинского, фамилию которого носит главный герой. Это была первая совместная работа Кулешова и Шкловского. Постановка сценария не была осуществлена.

К стр. 335
...знаменитые репортеры «Полуночной Москвы» — Хохлова и Фогель... заведующий рекламой ГУМа Комаров... Здесь использован тот же прием, что и в «Вашей знакомой»,— действующие лица носят фамилии исполнителей.
«...Тому не страшен мороз зловещий, кто в ГУМе купит теплые вещи...» Один из текстов В. Маяковского по рекламе, написанных в 1923 г.
К стр. 343
В витрине магазина Шмелева... Частный обувной магазин, который в 1920-е годы находился на Тверской ул., 35.

К стр. 356
«Нами оставлены от старого мира только папиросы «Ира». У В. Маяковского, написавшего текст по заказу Моссельпрома в 1923 г.: «Нами оставляются от старого мира только папиросы «Ира».

Паровоз Б-1000

Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 16, л. 41—56).
В ЦГАЛИ хранятся творческая заявка на фильм, литературный сценарий, автором которого был С. М. Третьяков, рабочие записи Кулешова. Подробнее о работе над фильмом см. в кн.: «50 лет в кино» (с. 99—100). Сохранилось удостоверение, выданное Госкинпромом Грузии от 13 августа 1927 г., что Кулешов принят на службу на должность режиссера и направляется в Тифлис для работы на съемках (ед. хр. 810, л. 11). 31 декабря 1927 г. съемочная группа вернулась в Москву. В середине января 1928 г. группа снова приехала в Тифлис, а в феврале картина была закрыта.

Ленинград

Написано в 1931 г. Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 31, л. 8—13). Литературный сценарий был написан В. Шкловским. На одном из его вариантов, хранящемся в ЦГАЛИ (ед. хр. 1, л. 1), рядом с подписью стоит дата: «26 мая 1931 г.» Кроме того, в ЦГАЛИ хранится смета «на звуковую картину «Ленинград» в немецком и французском вариантах» (ед. хр. 31, л. 14): картину должны были снимать на «Межрабпомфильме», и предполагалось, что она будет показана в других странах. Постановка не была осуществлена.
К стр. 371
Из ленты Эйзенштейна — кадры Октябрьской революции. Имеется в виду фильм (1927) «Октябрь» С. Эйзенштейна.
К стр. 373
Из картины «6-я часть света». Имеется

в виду фильм (1926) «Шестая часть мира» Д. Вертова.

Творческая заявка на приключенческий фильм с участием И. В. Ильинского

Публикуется по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 82, л. 1—9). Точной даты на заявке нет, но можно предположить, что она была написана в начале 30-х годов.

Девятнадцать бешеных мужиков

Написано в 1934 г. Публикуется по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 47, л. 1—3).
Переговоры о создании фильма под условным названием «Бешеные мужики» велись с начала 1934 г., а в мае Кулешов приступил к работе над сценарием вместе с Н. Абрамовым и И. Рахтановым. В ЦГАЛИ хранятся литературный сценарий, план работы и протокол заседания дирекции от 31 июля 1934 г.:
«ПРИСУТСТВОВАЛИ: тт. Самсонов, Бабицкий, Зайцев, Кауфман.
СЛУШАЛИ: Сценарий «Бешеные мужики». Авторы — Абрамов, Рахтанов и Кулешов.
ПОСТАНОВИЛИ:
I. Переработать сценарий в следующем плане:
1) Изменить мотивировку борьбы между стражником и Шохтером, сделав последнего не мучеником за религию, а социально угнетенным.
2) Выразительнее показать Пастера как научный авторитет.
3) Мужиков сделать ложно бешеными (они не были покусаны); сделать их умнее и хитрее, и на этом построить целый ряд комедийных положений.
4) Мотивировкой посылки мужиков сделать социальную месть местных властей или же объяснить это некультурностью и сумасбродством царского правительства.
5) При переработке мотивировки посылки мужиков в Париж к Пастеру желательно попа и стражника сделать сопровождающими, а не отправляемыми для излечения, использовав это для включения ряда новых драматических и комедийных положений.
6) Показ Парижа дать условнее и в то же время острее.
7) Сцену девушек построить таким образом, чтобы у зрителя не получилось впечатления о любовных отношениях между ними.
8) Александра III оглупить еще больше, не увеличивая его роли по сценарию.
9) Увеличить количество отдельных комедийных положений на протяжении всего сценария.
10) Из сценария еще не явствует прием, которым должна быть раскрыта в эксцентрическом комедийном плане история бешеных мужиков.
II. После осуществления переработок, вторичного рассмотрения и утверждения сценарий передать в производство» (ед. хр. 47, л. 113).
Постановка фильма не состоялась.

Письмо в Наркомат обороны с предложением о «героической серии» кинокартин

Написано 10 февраля 1937 г. Публикуется по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 69, л. 1—2).
К письму были приложены сюжеты десяти новелл, написанных по материалам, печатавшимся в центральных газетах, и рассказывающих об эпизодах гражданской войны, войны в Испании и т. д.

Две творческие заявки

Написано 2 марта 1944 г. Публикуется по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 69, л. 11—18).
О том, какое место занимала природа в жизни Кулешова, написано им в книге «50 лет в кино» (см. главу «О том, что помогает жить»). Кулешов часто вспоминал о натурных съемках в «Сибиряках» и мечтал снять фильм о природе. Об этом говорится в данной заявке, этому же посвящена заявка на фильм «Весенняя охота», написанная им в 1946 г., теме природы посвящен сценарий Шкловского и Кулешова «Вишневый сад», над которым

они работали в 1946 г.
К стр. 384—385
«...Охотник не смотрит на одну и ту же картину...» Цитата из книги М. Вавилова «Охота в России во всех ея видах» (М„ тип. Ф. Иогансон, 1873, с. 2—3).
К стр. 385
«Чувство природы врождено нам...» Цитата из книги С. Т. Аксакова «Записки об уженье рыбы» (М., тип. Т. И. Гаген, 1881, л. VI).
...напечатавший в «Современнике» свои «Воспоминания охотника». В журн. «Современник» были опубликованы рассказы Н. А. Основского «Петров день. Из воспоминаний охотника» (1854, № 12, с. 177—208) и «Неистовый Орланд. Из воспоминаний охотника» (1855, № 3, с. 35—48). В 1879 г. была издана его книга «Записки охотника. Эпизоды из охотничьей жизни».
К стр. 389
...по принципу тургеневских «Пятидесяти недостатков ружейного охотника». Далее приводится цитата из произведения И. С. Тургенева, полное название которого: «Пятьдесят недостатков ружейного охотника и пятьдесят недостатков легавой собаки» (см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Т. 14. М., «Наука», 1967, с. 262).

Заявка на документальный фильм «Счастье мира»

Написана в ноябре 1959 г. Публикуется по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 110, л. 1—9).
В первом варианте заявки, над которой сначала Кулешов работал один (ед. хр. 110, л. 10—21), сценарий имел другое название: «Счастье человеческое (название условное)». В другом варианте фильм должен был называться «Счастье». И, наконец, в окончательном варианте заявки, под которой стоит дата «28 ноября 1959 г.» и уже две подписи: Кулешов и Л. Махнач (ученик Кулешова, подключившийся к работе над заявкой), дано название «Счастье мира».
Постановка не была осуществлена.

К стр. 393
...Стокгольмское воззвание мира... Обращение Постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира, требующее запрещения атомного оружия. Принято на сессии Постоянного комитета в Стокгольме в марте 1950 г.
К стр. 394
...американскую клерикальную фотовыставку «Род человеческий»... Фотовыставка под таким названием была представлена в рамках американской выставки, проходившей в Москве в 1959 г.

«Ваша знакомая»

Написано в 1927 г. Опубликовано в «Киногазете» (1927, 28 июня), по тексту которой печатается.

Фогель

Написано 16 июня 1929 г. Опубликовано в журн. «Жизнь искусства» (1929, XXIV, с. 14) и «Киногазете» (1929, 18 июня) под заголовком «Умер В. Фогель. Памяти товарища». Печатается по тексту журнала.

[Об операторе М. Н. Кириллове]

Написано в 1940 г. Опубликовано в газ. «Детфильм» (1940, 12 дек.). Публикуется по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 281, л. 37—43).
К стр. 399
«Ледолом», «Окраина»... «У самого синего моря», «Остров сокровищ», «Поезд идет в Москву», «Юность командиров», снятые Кирилловым... «Ледолом» (1932), «Окраина» (1933), «У самого синего моря» (1936) — фильмы Б. Барнета, «Остров сокровищ» — фильм (1938) В. Вайнштока, «Поезд идет в Москву» — фильм (1938) А. Гендельштейна и Д. Познанского, «Юность командиров» — фильм (1940) В. Вайнштока.
К стр. 400
В малоизвестной... картине «Варя Капитан». Фильм (1939) Н. Журавлева и И. Жигалко.

Евгений Францевич Бауэр.
(К сорокалетию со дня смерти)

Написано в 1957 г. Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 444, л. 1—13).
Публикуемый текст частично повторяет текст воспоминаний.
25—26 декабря 1957 г. в Центральном Доме кино состоялась научная сессия, посвященная 50-летию отечественного кинопроизводства, на которой Кулешов выступил с докладом. Значительная часть его была посвящена воспоминаниям о Бауэре. В 1965 г. Кулешовым совместно с В. Д. Ханжонковой была составлена справка о Бауэре, где дана высокая оценка его творческому вкладу в развитие русской кинематографии (ед. хр. 444, л. 27).

Выступление на вечере памяти
С. М. Эйзенштейна

Вечер состоялся 23 января 1958 г. в Центральном Доме кино и был посвящен 60-летию со дня рождения С. М. Эйзенштейна и десятилетию его смерти.
Публикуется по машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 302, л. 27—37).
К стр. 412
...работающий кинорежиссером Свердловской киностудии. Л. Л. Оболенский работал на Свердловской киностудии с 1956 по 1962 г.
К стр. 413
Работы В. В. Нижнего... Речь идет о книгах: *Нижний В.* На уроках режиссуры (С. М. Эйзенштейн во ВГИКе). М., ВГИК, 1957; *Нижний В.* На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М., «Искусство», 1958.

Выступление на юбилейном вечере
А. А. Левицкого

Вечер, посвященный 75-летию со дня рождения А. А. Левицкого, состоялся 22 декабря 1960 г. в Центральном Доме кино.
Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 310, л. 8—12).
К стр. 415
Вспомните замечательные по операторскому мастерству картины «Золя» и «Газовый свет»... «Золя» — речь идет о фильме (1937) американского режиссера У. Дитерле «Жизнь Эмиля Золя», оператор Т. Гаудио, «Газовый свет» — фильм (1944) американского режиссера Д. Кьюкора, оператор Дж. Руттенберг.

Под свежим впечатлением

Написано 25 июня 1962 г. Публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 320, л. 14—17).
К стр. 418
...актер, играющий прообраз Гитлера... Речь идет о Н. Губенко, который тогда был студентом актерского факультета ВГИКа.

Здравствуй, Париж!

Написано в октябре 1962 г. Опубликовано в газ. «Леттр франсэз» (1962, 18 окт.). Печатается по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 322, л. 49—59).
Статья была написана во время поездки Кулешова и Хохловой в Париж в октябре 1962 г. по приглашению французской Синематеки. Вошла целиком в книгу «50 лет в кино» (с. 226—230).

Классику — 70

Написано в феврале 1970 г. Опубликовано в газ. «Путь к экрану» (1970, 12 февр.), по тексту которой печатается. Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 339, л. 15—24).
Это последняя статья Кулешова. В ЦГАЛИ хранится также его отзыв на книгу А. Д. Головни «Мастерство кинооператора» и статья «О творческой и научной деятельности профессора А. Д. Головни», написанные в 1965 г. (ед. хр. 339).

Содержание

Кулешов Л.

К 90 Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 2. Воспоминания. Режиссура. Драматургия. /Редкол.: Юренев Р. Н. (отв. ред.) и др. Сост. А. С. Хохлова, Е. С. Хохлова. Коммент. Л. А. Зайцевой, Е. С. Хохловой.— М.: Искусство, 1988.— 447 с., [16] л. ил.— В надзаг.: ВНИИ киноискусства Госкино СССР, Союз кинематографистов СССР, ВГИК, ЦГАЛИ СССР.

Во втором томе собрания сочинений одного из родоначальников советской кинематографии публикуются воспоминания «50 лет в кино» (написанные совместно с А. С. Хохловой), литературные и режиссерские киносценарии с 1919 по 1970 гг.— в том числе «По закону», «Великий утешитель».

К $\frac{4910020000\text{-}139}{025(01)\text{-}88}$ подписное

ББК 85.374(2)

Лев Владимирович Кулешов

Собрание сочинений в трех томах

Том 2

Редактор
В. В. Забродин

Художник
А. Б. Коноплев

Художественный редактор
О. П. Богомолова

Технический редактор
Е. З. Плоткина

Корректор
И. Н. Белозерцева

И. Б. 2905
Сдано в набор 09.11.87.
Подп. к печ. 10.08.88. А 06723
Формат издания 70×90/16
Бумага типографская № 1
Гарнитура обыкновенная новая
Высокая печать
Усл. п. л. 33,93. Усл. кр.-отт. 33,93
Уч.-изд. л. 29,718. Изд. № 15675
Тираж 14 500. Заказ 4501
Цена 2 р. 40 к.
Издательство «Искусство», 103009
Москва, Собиновский пер., 3.
Московская типография № 5 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
129243 Москва, Мало-Московская, 21.